Vault
Folio
MT50
.C39

Music
Vault Folio
MT 50
.C39

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

MUSIC LIBRARY

Vault Folio
MT50
.C39

THEODORE FRONT
Musical Literature
1046 S. Holt Avenue
Los Angeles, Calif.
90035

TRAITÉ
D'HARMONIE
PAR
CATEL

Membre du Conservatoire de Musique

ADOPTÉ PAR LE CONSERVATOIRE

pour servir à l'Étude dans cet Établissement.

Prix 21 ₶.

Gravé par M.me Le Roy.

A PARIS

A l'Imprimerie du Conservatoire de Musique, Faubourg Poissonnière.

AN X.

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

http://archive.org/details/traitdharmonie00cate

CATALOGUE

Des ouvrages nouveaux de Musique Vocale et Instrumentale composant le Magasin de Musique de l'Imprimerie du Conservatoire, tenu par Mr Ozi et Compagnie.
A PARIS. Rue du faubourg Poissonnière, N° 11.

OUVRAGES ÉLÉMENTAIRES.

SOLFÈGES du Conservatoire de Musique, 1er 2e et 3e livre, par Agus, Catel, Chérubini, Gossec, Langlé, Lesueur, Méhul et Rigel. Première Partie .....36f. ..c.

Chaque livre séparé.

Le premier contenant les principes élémentaires de la musique....15. .
Le second contenant un abrégé des principes, suivi de gammes et solfèges faciles .....15. .
Le troisiéme contenant un recueil de solfèges d'une difficulté progressive.....15. .

SOLFÈGES du Conservatoire de Musique, 4e et 5e livre par Agus, Catel, Chérubini, Gossec, Langlé, Lesueur, Martini, Méhul et Rey. Seconde Partie .....30. .

Chaque livre séparé.

Le quatriéme contenant une instruction pour la conservation de la voix, et la suite des solfèges d'une difficulté progressive.....15. .
Le cinquiéme contenant un recueil de leçons à deux, trois, quatre, cinq et six voix.....15. .

TRAITÉ D'HARMONIE, par Catel, adopté pour l'enseignement dans le Conservatoire.....21. .

MÉTHODE de CHANT du Conservatoire, adoptée pour l'enseignement.....36. .

NOUVELLE MÉTHODE de FORTE-PIANO, par Adam, adoptée pour l'enseignement dans le Conservatoire.....36. .

MÉTHODE de VIOLON, adoptée par le Conservatoire de Musique, rédigée par Mr Baillot.....24. .

MÉTHODE de CLARINETTE, par X. Lefévre, adoptée pour l'enseignement dans le Conservre.....24. .

MÉTHODE de FLÛTE, par A. Hugot et Wanderlick, adoptée pour l'enseignement dans le Conservatoire.....24. .

NOUVELLE MÉTHODE de BASSON, par Ozi, adoptée pour l'enseignement dans le Conservatoire.....24. .

MÉTHODE pour le COR, servant à l'enseignement dans le Conservatre par Frédéric Duvernoy..... 15f. .c

MÉTHODE de VIOLONCELLE du Conservatoire, par Baillot, Levasseur, Catel et Baudiot .....30. .

MÉTHODE pour 1er et 2d COR servant à l'enseignement dans le Conservatoire par Domnich.....24. .

OUVRAGES CLASSIQUES

POUR LE VIOLON,

Suivis dans le Conservatoire.

Corelli. 12 Sonates .....12. .
Pugnani. œu: 1er .....10. .
——. œu: 2me .....10. .
Tartini. œu: 1er 1re partie..... 7.50
——. —— 2me partie..... 7.50

PARTITIONS.

ELIZA ou le Voyage au Mont-Bernard, opéra en 2 actes, par Chérubini .....40. .
SÉMIRAMIS opéra en 3 actes, par Catel.....40. .
LES ARTISTES PAR OCCASION, opéra bouffon en 1 acte, par Catel .....36 f.c.
Parties séparées.....30. .
L'AUBERGE DE BAGNÈRES en 3 actes, par Catel.....40. .
Parties séparées.....36. .

OUVERTURES et SYMPHONIES

A grand Orchestre.

Méhul. Chasse du Jeune Henry.....9. .
Catel. Ouv: de Sémiramis 7. 50
Winter. Ouv: de Mde Montalban.....7. 50
——. — des 2 Frères rivaux.....7. 50
——. — du Sacrifice interrompu.....7. 50
Mozart. Ouv:.....9. .

OUVERTURES et SYMPHONIES

Pour instrumens à vent.

Catel. N.1. Ouverture..... 6. .
Gossec. N.2. Symphonie.....4. 50
Méhul. N.3. Ouverture..... .....6. .
L. Jadin. N.4. Symphonie.....4. 50
Catel. N.5. Symphonie.....4. 50
L. Jadin. N.6. Ouverture .....6. .
Devienne. N.7. Ouverture .....6. .
F. Blasius. N.8. Ouverture ..... 6. .

Catel.	N° 10. Ouverture	6 f. c.
Solere.	N° 11. Ouverture	6 . »
Gossec.	N° 12. Marche funèbre	3 . »
Hya. Jadin.	N° 13. Ouverture	6 . »
Catel.	N° 14 Symphonie	6 . »
Gluck	N° 15. Ouv: d'Iphigénie	6 . »
Eler.	N° 16 Ouverture	6 . »
Méhul	N° 17. Ch.e du J.ne Henry	6 . »

OUVERTURES.

Arrangées pour le FORTE-PIANO.

Méhul.	Chasse du Jeune Henry	4 . »
——.	Ouverture détachée. N° 3	3 . »
Catel.	Ouv: de Sémiramis	4 . »
——.	Air des Africains	2 . »
——.	Ouv: détachée. N° 1	3 . »
——.	—— N° 2	3 . »
L. Jadin.	Ouv: détachée. N° 6	3 . »
Winter.	Ouv: des 2 Frères rivaux	3 . »
——.	— du Sacrifice interrompu	3 . »
Catel.	Ouv: des Artistes	3 . »
——.	— de l'auberge de Bagnères	2 . »

SUITES D'HARMONIES.

Winter.	1.re Suite à huit parties tirée de ses ouvrages	7 . 50
Catel.	1.re Suite. Air de Sémiramis à huit parties	7 . 50
——.	2.e Suite ——, ——	7 . 50
Devienne.	1.re Suite à huit parties	7 . 50
Deshaies.	1.re Suite à six parties	7 . 50
divers Auteurs.	1.re Suite de Marche et Pas	6 . »
	2.e ——, ——, ——	6 . »
	3.e ——, ——, ——	6 . »

Catel.	Air des Africains tiré de Sémiramis	5 f. c.

SYMPHONIES CONCERTANTES.

Kreutzer.	2 Violons et violoncelle	10 . »
Catel.	Flûte, cor et basson	9 . »
——.	Flûte, clarin: et cor	7 . 50
Devienne.	Flûte, hautb: cor et basson	9 . »
F. Blasius.	2 Cors	9 . »
D. Frédéric.	Cor, clarin: et basson	6 . »
Widerker.	Cor et basson	6 . »
——.	Clar: ou hautb: et basson	6 . »
——.	2 Cors	7 . 50
——.	Hautbois et basson	6 . »
——.	Clarinette et basson	6 . »
Ozi.	2 Bassons	9 . »
——.	Clarinette et basson	9 . »

CONCERTOS

Pour VIOLON.

Kreutzer.	5.e en La	9 . »
Baillot.	1.er	9 . »
——.	2.e	9 . »
——.	3.e	9 . »

CONCERTOS

Pour FORTE-PIANO.

Boyeldieu.	1.er	9 . »
Hya Jadin.	1.er	9 . »
——.	3.e	9 . »

CONCERTOS

Pour CLARINETTE.

X. Lefevre	4.e	9 . »
——.	5.e	6 . »

CONCERTOS

Pour COR.

Domnich.	1.er Cor. 1.er	7 . 50
——.	2.e Cor. 2.e	9 . »
D. Frédéric.	1.er	7 . 50
——.	2.e	6 . »
——.	3.e	7 . 50
——.	4.e	6 . »
——.	7.e	7 . 50
——.	8.e	7 . 50
——.	Solo 1.er	5 . »
——.	2.e	5 . »
——.	3.e	5 . »

CONCERTOS
Pour Basson.

Ozi. 6 .....7 . 50
——. 7 .....7 . 50
—— 8 .....7 . 50

CONCERTOS
Pour Flûte.

A. Hugot 6 et dernier.....9 . "

QUINTETTI.

Catel. 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle, œuvre 1.....10 . "
——. ——, ——, ——, œu 2e. 10 . "

QUATUORS.

Eler. 2 Violons, Alto et Violoncelle, œuvre 2e.....9 . "
Hya: Jadin. ——, ——, ——, œu 1er..9 . "
——. ——, ——, ——, œu: 2e..9 "
——. ——, ——, ——, œu: 3e..9 "
F. Blasius. ——, ——, ——, œu 19 .9 . "
Catel. Flû: clar: cor et bas. œ. 1 .9 "
F. Gébauer. 2 Clar: cor et basson œ. 2 ..7 . 50
Fuchs. Clar cor, liton et violonle A. 7 50
——. ——, ——, ——, ——, B...7 50
Hya: Jadin. Piano, œu ..... 9 "
Méhul. Chasse du Jeune Henry, arrangée en Quatuor.....4 . 50

D. Frédéric. 3 Quatuors pour cor principal, violon, alto et basse.....9 "
——. Pot-pourri Id.....5 . "
Catel. Clar: viol: alto et basse œu: 2 .....9 . "

TRIOS.

L. Jadin. Piano, violon, violoncelle..5 . "
Hya: Jadin. Vlon alto, violonle œu: 2e...9 . "
D. Frédéric. Clar: cor, basson, œu: 1er..7 . 50
——. Cor, vlon violonle œu: 8e...7 . 50
Kenn. 3. Cors .....7 . 50
Baillot. 2 Violons et basse, œ: 4e..9 . "
——. ——. 2 Airs variés, œ: 5e..3 . "
——. ——, op: 9.....9 . "
Fémi. ——, op: 1er livre 1er...9 . "

DUOS pour deux Violons.

Kreutzer. œuvre A. .....5 "
——. —— B.....5 . "
——. Airs variés.....5 . "
Grasset. œuvre A.....5 . "
Walter. œuvre 3e.....5 . "
——. —— 4e .....5 . "
——. —— 14e .....5 . "
——. —— 15e .....5 . "
F. Blasius. œuvre A.....5 . "
——. —— B.....5 . "
Guthmann. œuvre 3e.....7 . 50
Lorenziti. Pour commençans.....7 . 50
——. Pots-pourris.....3 . "
Méhul. Chasse du Jeune Henry..3 . "
Catel. Air des Affricains.....1 . 50
Baillot. 3 Duo, œu 8e .....7 . 50
Conti. 3 Duo.....7 . 50
Martinn 3 Duo faciles.....7 . 50

Martinn. 6 Duo faciles, op: 24.....6 . "

DUOS pour Flûte et Violon.

F. Gébauer. œuvre 12.....7 . 50

DUOS pour deux Flûtes.

Devienne. œuvre A.....5 . "
——. —— B.....5 . "
——. 24 Pour commençans....6 . "
——. Airs variés, 1re suite.....5 . "
——. —— —— 2e suite.....4 . "
Ozi. Airs variés, 1re suite.....5 . "
Garnier. Pour commençans.....5 . "
Méhul. Chasse du Jeune Henry, arrangée par Fuchs.....3 . "
Hugot. 24 Duos faciles.....5 . "
F. Gébauer. 3 Duos dialogués œ: 11e 7 . 50

DUOS pour Flûte et Clarinette.

Fuchs. œuvre 19e .....5 "
——. —— 20e .....5 "

DUOS pour Violon et Clarinette.

Fuchs œuvre 14e.....6. »
——. —— 15e 6 »

DUOS pour deux Clarinettes

Solère. œuvre 1er.....7.50
F. Blasius. œuvre 20e.....7.50
——. —— 21e.....7.50
F. Gebauer. œuvre 1er.....7.50
F. Gebauer. Pour commençans.....7.50
Méhul. Chasse du Jne Henry, arrangée par Solère.....3. »

DUOS pour Clarinette et Basson.

X. Lefévre. œuvre A.....5. »
——. —— B.....5. »
F. Gébauer. œuvre 8e.....7.50

DUOS pour deux Bassons.

Ozi. œuvre A.....7.50
——. —— B.....5. »
——. —— C.....5. »
——. Airs variés 1re livraison...5. »
——. —— 2e livraison...5. »
Delcambre. œuvre 1er.....7.50

DUOS pour deux Cors.

D. Frédéric. œuvre 6e.....6 »
——. —— 7e.....6. »
——. 20. Duos.....6 »
Kenn. œuvre 2e.....6. »

SONATES.

H. Montgerault. Piano, œuvre 1er.....9. »
——. ——, œuvre 2e.....9. »
L. Jadin. ——, 1re livraison.....9. »
——. ——, 2e livraison.....9. »
——. ——, Pour commençans 9. »
Rigel. ——, œu. 2e.....9. »
Hya. Jadin. ——, œu. 4e.....7.50
——. ——, œu. 5e.....9. »
——. ——, à 4 mains.....5. »
——. ——, 20. Petites leçons 2.40
Catel. ——, œu 1er.....7.50
——. ——, Pour commençans 6. »
Grasset. ——, avec violon obligé 5. »
L. Jadin. Harpe, œu. 1er.....9. »
X. Lefévre. Clarin. pour commenç.....7.50
——. —— Grandes sonate ....10 »
——. Exercices pour la clarin. 9. »
Ozi. Basson pour commenç.....7.50
——. —— Grandes sonates....10. »
——. Exercices pour le basson. 9. »
Baillot. 12 Caprices pour le violon. 10. »
Hugot. 6 Sonates pour la flûte, œuvre posthume.....10. »
——. 6 Sonates faciles, Idem ....9 »
——. Etudes et exercices Id.. 9. »
Habeneck. 3 Caprices pour violon...7.50

AIRS DÉTACHÉS
Avec accompagnement de Piano ou de Harpe.

Chérubini. d'Eliza, N.os 1 2. 3. 4. 5. et 6.
Catel. de Sémiramis, N.os 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. et 10.
——. des Artistes par occasion, N.os 1. 2. 3. 4. 5.
——. de l'Auberge de Bagnères, N.os 1. 2. 3. 4. 5.

MUSIQUE RELIGIEUSE.

Réquiem par Mozart .....36. »
De profundis de Gluck .....5. »
O Salutaris à 3 voix par Gossec.....1.80

RECUEILS de Morceaux Italiens.

Paisiello. La liberta et la palinodia, 12. Canzoni en Duo. .....12. »
Marchesi. 6. Canzoni avec la traduction française.....6. »

HYMNES GUERRIERS.

Méhul. Le chant du départ à grd orch. 6. »
——. — Avec accompt de Piano.....1.25
——. Le chant du retour à grd orch. 6. »
——. — Avec accompt de Piano.....1.30

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

ARRÊTÉS RELATIFS À L'ADOPTION DU TRAITÉ D'HARMONIE.

Commission chargée de la rédaction du traité d'Harmonie.

Le 11 floréal, an 9 de la République.

Aux termes du Règlement du Conservatoire, une commission spéciale composée des citoyens: Berton, Catel, Chérubini, Eler, Framery, Gossec, Lacépède, Langlé, Lesueur, Martinj, Méhul, Prony, Rey et Rodolphe, s'est réunie le 2. nivose an 9. de la République pour procéder à la formation d'un traité d'Harmonie pour servir à l'enseignement dans le Conservatoire de Musique.

Plusieurs séances ayant été employées à l'examen de différens systêmes d'harmonie, la commission adopte dans sa séance du 10. ventose suivant les bases du systême conçu par le citoyen Catel membre de la commission.

Le 11. floréal an 9. le citoyen Catel présente à la commission la rédaction définitive de son traité d'Harmonie. Après un examen approfondi, la commission adopte ce travail et nomme le citoyen Méhul pour en faire le rapport à l'assemblée générale.

Les membres de la commission.

GOSSEC, B.G.E.L. LACÉPÈDE, CHÉRUBINI, LESUEUR, PRONY, ELER, FRAMERY, MÉHUL, REY, MARTINJ, BERTON, RODOLPHE.

Assemblée générale des membres du Conservatoire.

Le 15. floréal an 9. de la République.

Le citoyen Méhul, au nom de la commission chargée de la rédaction du traité d'Harmonie, dit:

» La commission, après avoir consulté les meilleurs ouvrages qui traitent de l'Harmonie, pour » s'appuyer sur des autorités respectables, ou pour combattre des erreurs que le tems a consacrées, et » que le tems doit détruire, a entendu l'exposé de trois systêmes nouveaux soumis à son examen.

» Les deux premiers, entierement opposés dans leurs principes théoriques, ont fait naître des dis- » cussions vives et utiles, mais dont le résultat, en prouvant les connaissances des membres de la » commission, n'atteignit cependant pas le but proposé. Le systême de Rameau fut successivement » attaqué et defendu. Les suffrages qu'il obtint ne ramenerent point ses adversaires qui combattirent » encore cette théorie dans ses développemens incomplets, en rendant toutefois justice à ce qu'elle offre » de vrai et d'imposant dans la création et la génération de la grande famille des accords.

» Dans cette lutte d'opinions contraires, soutenue par les partisans ou les antagonistes du système de » la BASSE FONDAMENTALE, la commission, ne pouvant distinguer la vérité toute entière, suspendait son » jugement, quand l'ouvrage soumis à votre sanction vint terminer toutes les discussions, en offrant un » système complet, simple dans ses principes et clair dans ses développemens.

» Pour le faire connaître à l'assemblée le citoyen Catel, qui en est l'auteur, prendra la parole après la » lecture de l'arrêté d'adoption que la commission prit dans sa séance du 11. floréal. »

Le citoyen Catel développe son système d'Harmonie. Après une mûre délibération, l'assemblée générale l'adopte à l'unanimité, dans les formes prescrites par le Règlement du Conservatoire, pour servir à l'enseignement dans les classes de cet établissement.

SARRETTE, Président.

Le 16. floréal, an 9. de la République.

Le Directeur du Conservatoire de Musique.

Vû l'adoption prononcée par le Conservatoire de Musique le 15. floréal an 9. et aux termes de l'article 5. du titre 14. du Règlement,

Arrête:

Le Traité d'Harmonie, adopté par les membres du Conservatoire, servira de base à l'enseignement dans les classes de cet établissement.

SARRETTE.

AVANT-PROPOS.

Après les différens traités d'Harmonie publiés jusqu'à présent, et dont plusieurs jouissent d'une estime méritée, il paraîtra peut-être hardi d'en offrir au Public un nouveau essentiellement différent de ceux qu'on suit presque généralement en France; aussi n'aurais-je pas osé mettre celui-ci au jour, si le Conservatoire, en l'adoptant, ne m'eut en quelque sorte fait une loi de le publier.

Je crois que les divers systêmes ont un même but, et qu'ils ne diffèrent entr'eux que par les moyens d'y arriver; en publiant le mien je ne chercherai donc pas à réfuter ceux qui s'y trouvent opposés.

J'ai entrepris cet ouvrage pour simplifier, autant qu'il m'a été possible, les élémens de l'harmonie; j'ai tâché de la ramener à sa véritable origine en démontrant que toutes les dissonnances étaient engendrées par les consonnances. J'ai réduit les accords à un très petit nombre, en ne donnant le nom d'accord qu'à ceux qui n'ont besoin d'aucune préparation, et qui tirent leur origine du corps sonore. J'ai divisé l'harmonie en deux classes: HARMONIE SIMPLE OU NATURELLE. HARMONIE COMPOSÉE OU ARTIFICIELLE.

L'harmonie simple comprend tous les accords qui n'ont pas besoin de préparation. L'harmonie composée est basée sur l'harmonie simple; elle se forme par le retard d'une ou de plusieurs parties qui prolongent un ou plusieurs sons d'un accord sur l'accord suivant. (1)

Toute marche d'harmonie simple peut devenir composée par le moyen des prolongations; et toute marche composée peut devenir simple en supprimant les prolongations. Il est donc évident que l'harmonie simple est la base générale de toutes les marches dissonnantes.

Cette méthode me paraît réunir le double avantage d'enseigner la véritable nature de chaque accord, en même tems qu'on en apprend l'emploi. Elle évite aux élèves la difficulté presqu'insurmontable de classer dans leur mémoire cette série nombreuse d'accords isolés qui, présentés comme autant d'accords différens, rendent l'harmonie difficile à concevoir et encore plus à bien pratiquer.

Si l'on ajoute que dans la plupart des traités d'harmonie on se borne à enseigner le nom des accords et la maniere de les plaquer sur le clavier (2), on sentira aisément qu'après avoir appris l'harmonie par ce moyen, on est tout-à-fait novice dans l'art du contre-point, et que les élèves qui se destinent à cette partie sont obligés de recommencer l'étude de la composition par la marche des consonnances qu'ils ignorent, quoiqu'ils sachent le nom de tous les accords qui existent.

Je me suis donc proposé dans cet ouvrage d'enseigner l'harmonie en donnant les premieres notions du contre point; l'expérience fera connaître si j'ai atteint ce but.

(1) Si de l'accord parfait UT, MI, SOL, on passe à l'accord parfait FA, LA, UT, L'HARMONIE EST SIMPLE. Si, sur le second accord on prolonge la tierce du premier, cette prolongation formera une dissonnance de septiéme sur l'accord parfait. Si, sur le second accord on prolonge la quinte du premier, cette prolongation formera une dissonnance de neuviéme sur l'accord parfait; alors L'HARMONIE EST COMPOSÉE.

(2) Ces ouvrages ont pour titre: TRAITÉS D'ACCOMPAGNEMENT.

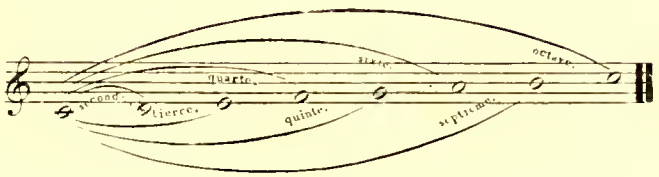
ARTICLE PRÉLIMINAIRE.

INTERVALLES.

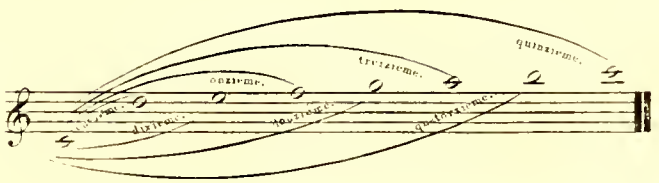
L'intervalle est la distance qui sépare une note d'une autre.

En harmonie, les intervalles se comptent en partant du grave à l'aigu; et la basse étant la partie la plus grave, c'est d'après elle que l'on compte les intervalles qui forment les accords.

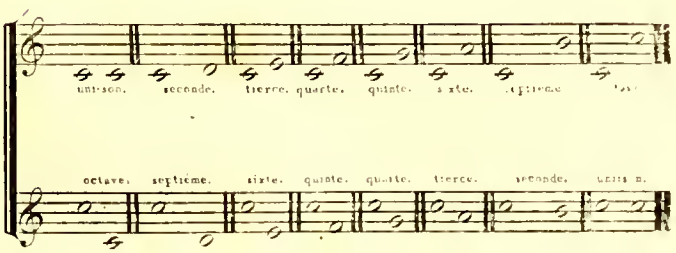
La gamme renferme les intervalles de seconde, tierce, quarte, quinte, sixte, septiéme et octave.



En doublant les intervalles on trouve ceux de neuviéme, dixiéme, onziéme, douziéme, treiziéme, quatorziéme, et quinziéme, qui sont la répétition des premiers, à l'octave au dessus.



En renversant les intervalles, c'est-à-dire en transportant le grave à l'aigu, l'unisson devient octave, la seconde devient septieme, la tierce devient sixte, la quarte devient quinte, la quinte devient quarte, la sixte devient tierce, la septiéme devient seconde et l'octave devient unisson.

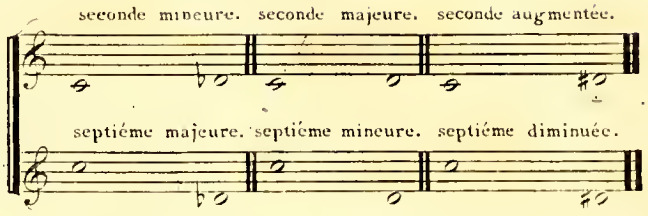


Chacun de ces intervalles se présente sous trois faces différentes.

TABLEAU DES INTERVALLES
et leurs renversemens
sous les trois faces différentes .

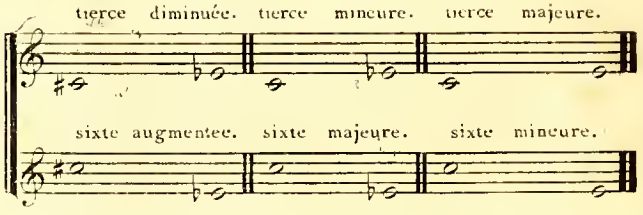
Il y a trois sortes de seconde:
seconde mineure, 2.de majeure, 2.de augmentée .

Leur renversement produit
septiéme majeure, 7.ème mineure, 7.ème diminuée.*



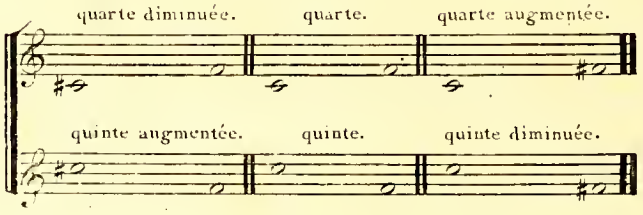
Il y a trois sortes de tierce :
tierce diminuée, 3.ce mineure, 3.ce majeure.

Leur renversement produit
sixte augmentée, 6.te majeure, 6.te mineure.



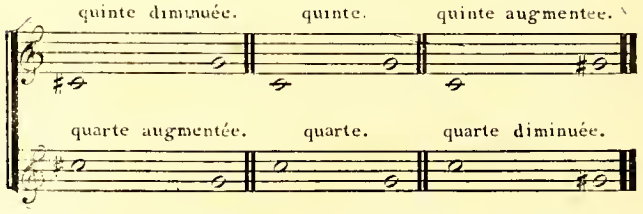
Il y a trois sortes de quarte:
quarte diminuée, quarte, 4.te augmentée.

Leur renversement produit
quinte augmentée, quinte, 5.te diminuée.



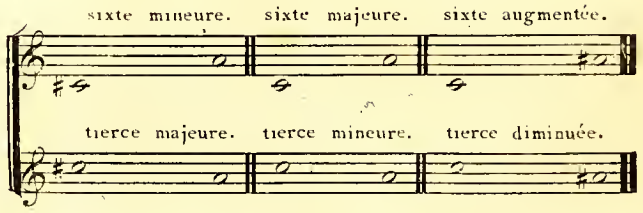
Il y a trois sortes de quinte:
quinte diminuée, quinte, 5.te augmentée.

Leur renversement produit
quarte augmentée, quarte, 4.te diminuée.



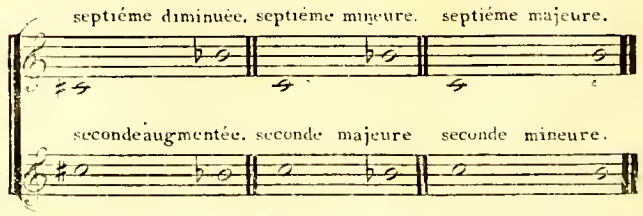
Il y a trois sortes de sixte:
sixte mineure, 6.te majeure, 6.te augmentée.

Leur renversement produit
tierce majeure, 3.ce mineure, 3.ce diminuée.



Il y a trois sortes de septiéme:
septiéme diminuée, 7.ème mineure, 7.ème majeure.

Leur renversement produit
seconde augmentée, 2.de majeure, 2.de mineure.
L'unisson et l'octave ne s'alterent pas.

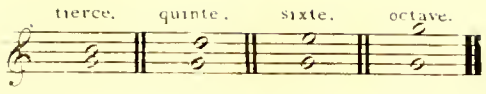


* On dit augmenté au lieu de superflu, et diminué au lieu de faux.

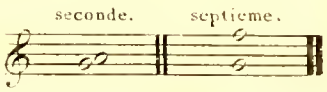
CONSONNANCES
ET
DISSONNANCES.

Les intervalles sont divisés en intervalles consonnans et dissonnans.

Les intervalles consonnans sont: la tierce, la quinte, (1) la sixte et l'octave.

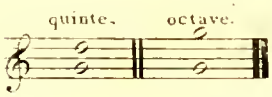


Les intervalles dissonnans sont: la seconde, et la septième.



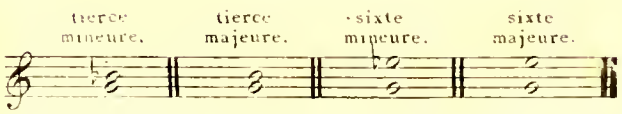
Les consonnances sont divisées en parfaites et en imparfaites.

Les consonnances parfaites sont: la quinte et l'octave.



On les nomme parfaites, parcequ'elles ne peuvent être altérées sans cesser d'être consonnantes. (2)

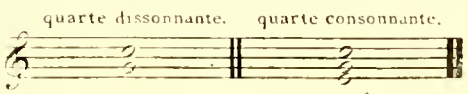
Les consonnances imparfaites sont: la tierce et la sixte.



On les nomme imparfaites, parcequ'elles peuvent être majeures et mineures sans cesser d'être consonnantes. (3)

(1) La quarte étant un renversement de quinte, devrait être considérée comme consonnance, mais son effet étant beaucoup moins agréable que celui de la quinte, elle est regardée comme dissonnance contre la basse, et comme consonnance entre les parties intermédiaires et supérieures.

Néanmoins, la quarte est employée comme consonnance dans le second renversement de l'accord parfait; aussi ce renversement est-il le moins agréable et le seul dont on ne puisse pas former une succession.



(2) La quinte ne pouvant être altérée sans cesser d'être consonnante, on doit regarder la quinte diminuée et la quinte augmentée comme intervalles dissonnans.

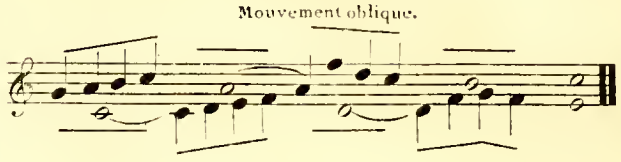
(3) La tierce et la sixte n'étant consonnantes que lorsqu'elles sont majeures et mineures, on doit regarder la tierce diminuée et la sixte augmentée, comme intervalles dissonnans.

MOUVEMENS.

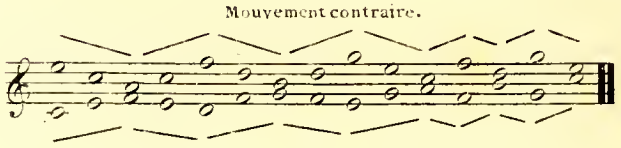
Il y a trois mouvemens : le mouvement direct, le mouvement oblique, et le mouvement contraire.

Le mouvement direct est celui que font deux parties qui montent ou descendent en même tems.

Le mouvement oblique est celui que font deux parties, dont l'une reste au même dégré, pendant que l'autre monte ou descend.



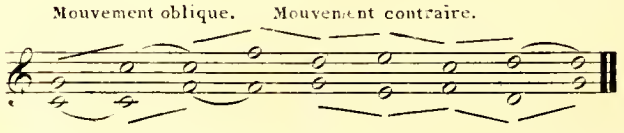
Le mouvement contraire est celui que font deux parties dont l'une monte pendant que l'autre descend.



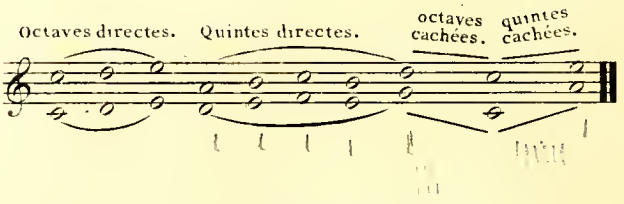
Le mouvement oblique, et surtout le mouvement contraire, sont ceux qui offrent le plus de ressources et de richesses dans l'harmonie.

MARCHE DES CONSONNANCES.

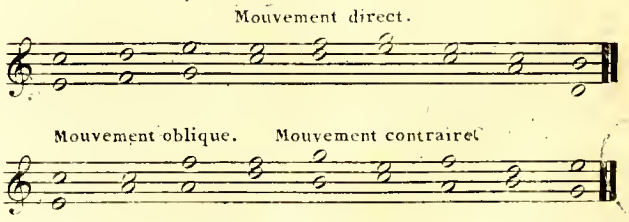
Une succession de consonnances parfaites ne s'emploie que par le mouvement oblique et le mouvement contraire seulement.



L'emploi du mouvement direct, pour les consonnances parfaites produirait des quintes et des octaves de suite, soit directes, soit cachées, ce qu'il faut éviter avec soin.(1)



Une succession de consonnances imparfaites s'emploie par les trois mouvemens.



(1) A trois et à quatre parties, les quintes et les octaves cachées sont tolérées, dans les parties intermédiaires, entre les consonnances seulement.

ARTICLE PREMIER.

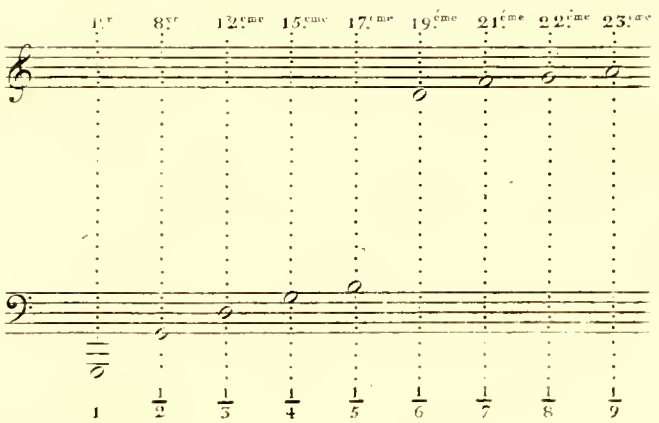
THÉORIE GÉNÉRALE

DES ACCORDS.

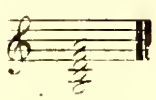
Il n'existe en harmonie qu'un seul accord qui contient tous les autres.

Cet accord est formé des premiers produits du corps sonore, ou des premieres divisions du Monocorde.

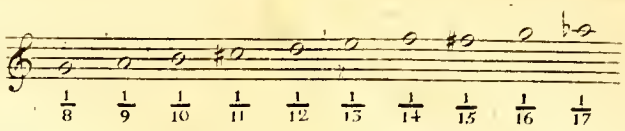
Une corde tendue donne, dans sa totalité un son que je nommerai SOL. Sa moitié donne un SOL à l'octave du 1.er son tiers donne un RÉ à la 12.ème son quart donne un SOL à la double octave, son cinquiéme donne un SI à la 17.ème son sixiéme donne un RÉ octave du tiers, son septiéme donne un FA à la 21.ème son huitiéme donne un SOL à la triple octave, son neuviéme donne un LA à la 23.ème

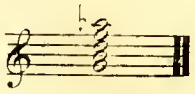


Ainsi, en partant du quart de la corde, où de la double octave du premier son, on trouve en progression de tierces l'accord SOL, SI, RÉ, FA, LA.



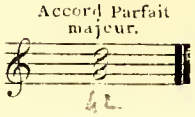
En commençant cette opération à la triple octave, qui est le huitiéme de la corde, et laissant les notes intermédiaires on trouve l'accord SOL, SI, RÉ, FA, LA ♭, qui est le même accord que le précédent dans le mode mineur.



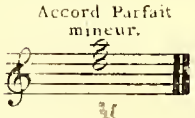


Cet accord contient tous ceux qui sont pratiqués dans l'harmonie, savoir:

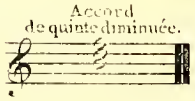
L'accord parfait majeur.



L'accord parfait mineur.

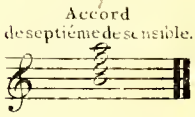


L'accord de quinte diminuée.

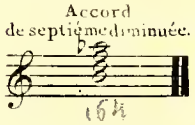


L'accord de septiéme dominante.

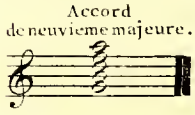
L'accord de septiéme de sensible.



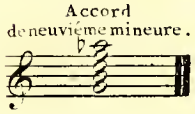
L'accord de septiéme diminuée.



L'accord de neuviéme majeure dominante.



L'accord de neuviéme mineure dominante.



Ces accords, et leurs renversemens, sont les seuls qu'on puisse faire sans aucune préparation. Ils formeront ce que je nommerai HARMONIE SIMPLE OU NATURELLE.

Les autres accords introduits dans l'harmonie se forment par la prolongation d'une ou plusieurs notes d'un accord sur l'accord suivant. Ils formeront l'HARMONIE COMPOSÉE.

ARTICLE II.

ACCORD PARFAIT MAJEUR.

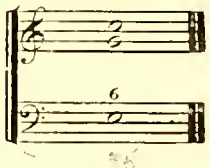
L'accord parfait majeur est composé de tierce majeure et quinte.

On le chiffre par 5. ou 3. ou 8. suivant les cas. (Voyez l'article XIV.)

Son premier renversement ou dérivé est composé de tierce mineure et sixte mineure.

On le nomme accord de sixte.

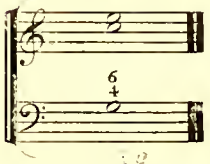
Il se chiffre par 6.



Son deuxiéme renversement est composé de quarte et sixte majeure.

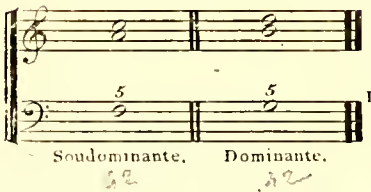
On le nomme accord de quarte et sixte.

Il se chiffre par $\frac{6}{4}$



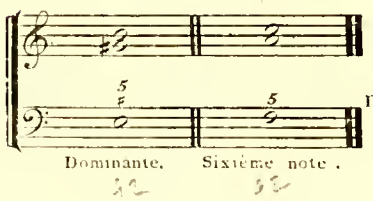
L'accord parfait majeur se pose sur la tonique.

On le pose aussi sur la soudominante et la dominante du mode majeur,



Mode majeur.

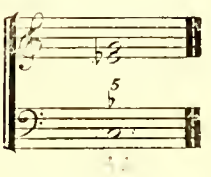
et sur la dominante et la sixiéme note du mode mineur.



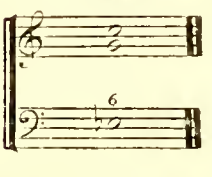
Mode mineur.

ACCORD PARFAIT MINEUR.

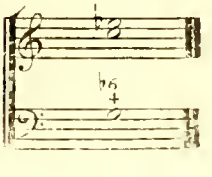
L'accord parfait mineur est composé de tierce mineure et quinte.



Son premier renversement est composé de tierce majeure et sixte majeure.



Son deuxiéme renversement est composé de quarte et sixte mineure.

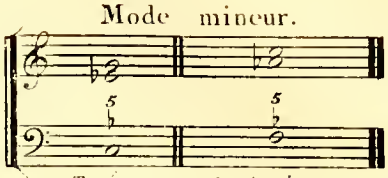


On chiffre cet accord et ses dérivés comme le majeur, en indiquant aux chiffres les altérations qui ne seraient pas à la clef.

L'accord parfait mineur se pose sur la tonique du mode mineur.

Il se pose aussi sur la quatriéme note du même mode.

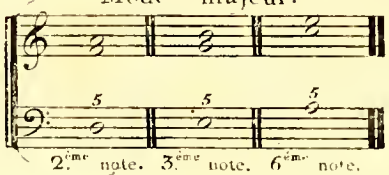
Mode mineur.



Tonique. Soudominante.

Dans le mode majeur, l'accord parfait mineur se pose sur la deuxiéme, la troisiéme et la sixiéme notes.

Mode majeur.



2.ème note. 3.ème note. 6.ème note.

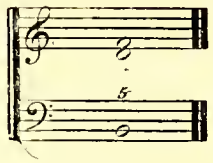
ACCORD DE QUINTE DIMINUÉE.

L'accord de quinte diminuée est composé de tierce mineure et quinte diminuée. (1)

On le chiffre par $\frac{5}{}$

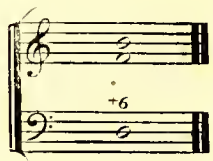
Son premier dérivé est composé de tierce mineure et sixte majeure.

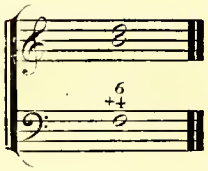
On le chiffre par $\frac{}{+6}$



Son deuxiéme dérivé est composé de quarte augmentée et sixte majeure.

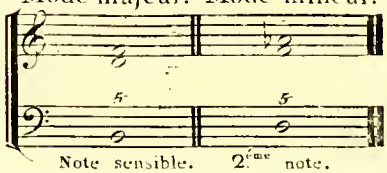
On le chiffre par $\frac{6}{+4}$





L'accord de quinte diminuée se pose sur la note sensible du mode majeur, et sur la deuxiéme note du mode mineur.

Mode majeur. Mode mineur.



Note sensible. 2.ème note.

(1) Cet accord est composé de tierce et quinte, comme les accords parfaits; mais on ne lui donne pas la qualité de parfait, à cause de la quinte diminuée qui n'est pas un intervalle consonnant.

Observation.

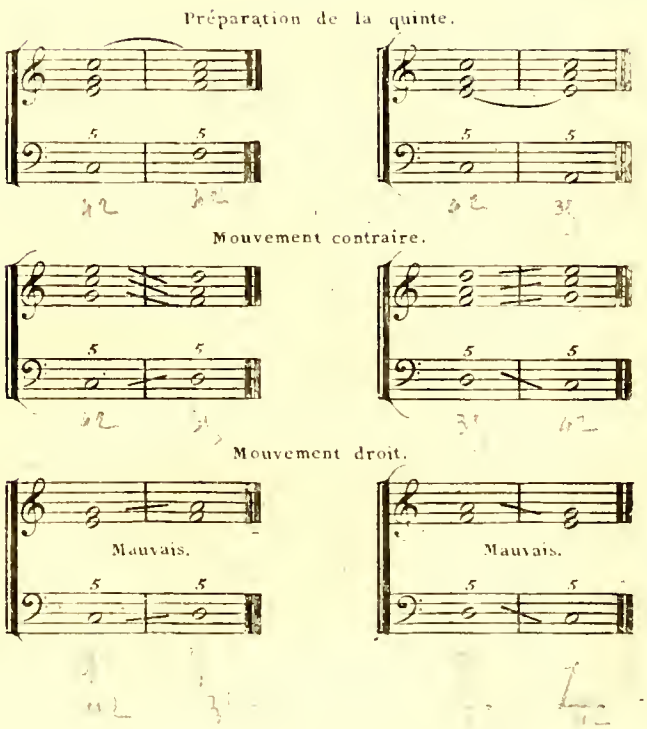
Quoique l'intervalle de quinte diminuée ne soit pas consonnant, on ne peut pas cependant classer cet accord dans le nombre des accords dissonnans puisqu' aucune des notes qui le composent n'a une marche déterminée, (comme l'ont toutes les dissonnances) et qu'elles peuvent toutes monter, descendre ou rester en place; d'où l'on peut conclure que, si cet accord est moins parfait que les deux autres, il peut néanmoins être employé à faire un repos momentané avant d'arriver à un repos plus parfait: ainsi, il doit être classé avec les accords consonnans.

Toutes les notes de la gamme sont susceptibles de recevoir l'accord parfait.

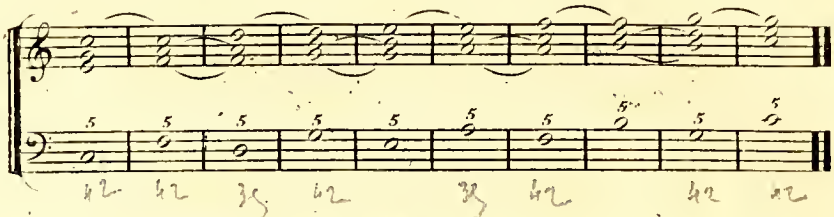
Les accords parfaits doivent se succéder de maniere qu'au moins une note d'un accord fasse partie de l'accord suivant.

La meilleure maniere d'unir entre-eux les accords parfaits est d'en préparer la quinte.

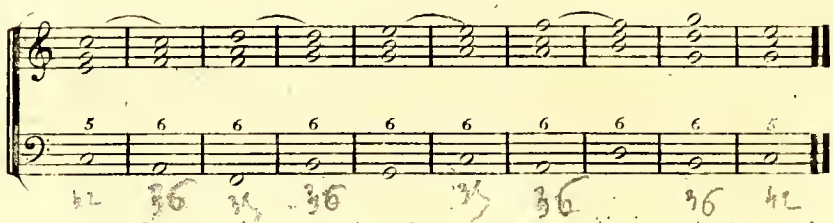
Néanmoins on peut faire plusieurs accords parfaits de suite sans aucune liaison; dans ce cas il faut employer le mouvement contraire dans les parties, afin d'éviter les quintes de suite qui en résulteraient nécessairement par le mouvement direct.



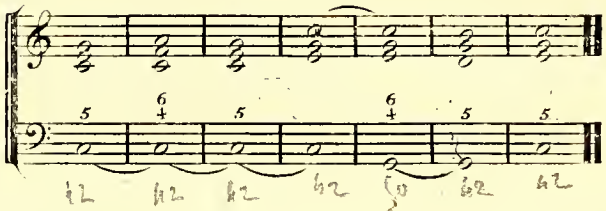
Suite d'accords parfaits, où toutes les quintes sont préparées.



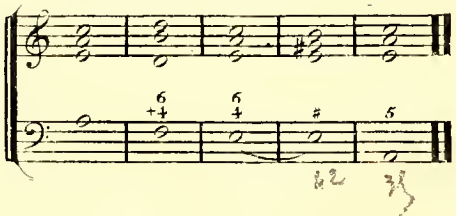
Suite de sixtes, premier renversement de l'accord parfait.



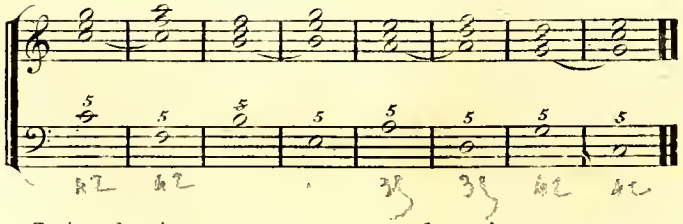
Le second renversement donnerait une suite de quarte et sixte qui n'est point usitée, à cause de son effet vague et de sa tendance à la dureté. L'accord de quarte et sixte ne s'emploie guères que sur la tonique et sur la dominante.



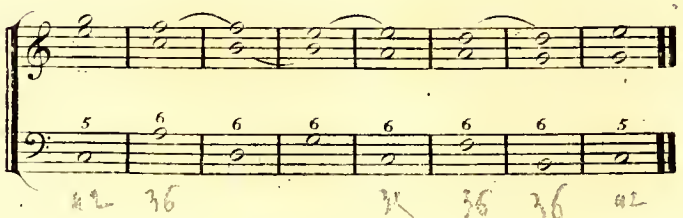
Il est des cas où on peut en employer deux de suite par dégrés conjoints seulement.



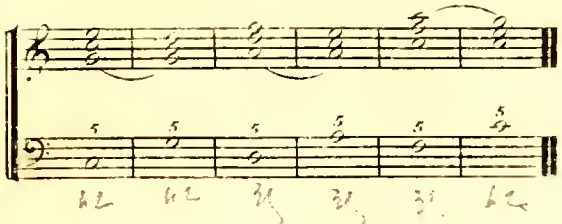
Autre suite d'accords parfaits, où toutes les quintes sont préparées.



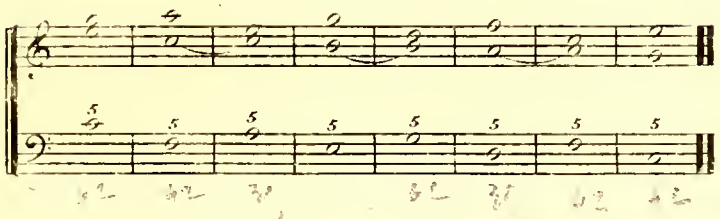
Suite de sixtes; renversement du même passage.



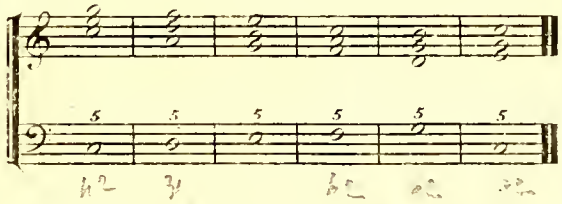
Suite d'accords parfaits, où les quintes ne sont pas préparées.



Autre suite.

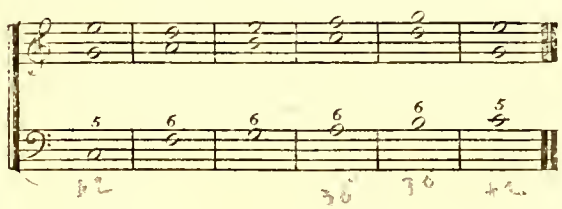


Suite d'accords parfaits qui n'ont entr'eux aucune liaison.

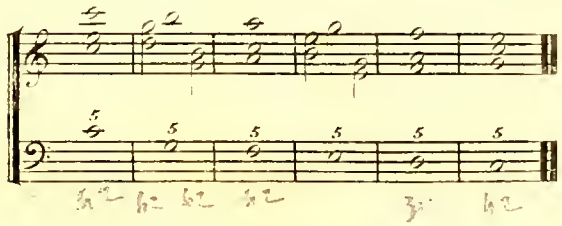


Suite de sixtes; renversement de la marche précédente.

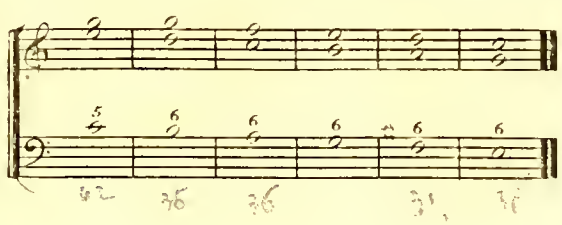
La suite de sixtes se fait par le mouvement droit.



Autre suite d'accords parfaits en descendant.



Suite de sixtes; renversement de la précédente.



ARTICLE III.

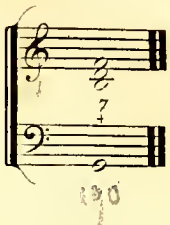
SEPTIÉME DOMINANTE.

L'accord de septiéme dominante est composé de tierce majeure, quinte et septiéme mineure.

On le chiffre par $\frac{7}{5}$ ou 7.

Il se pose sur la cinquiéme note du ton.

La septiéme est dissonnante et doit descendre d'un dégré, et la note sensible doit monter d'un dégré.

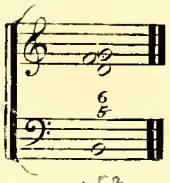


Son premier renversement est composé de tierce mineure, quinte diminuée et sixte mineure.

On le chiffre par $\frac{6}{5}$

On le nomme accord de sixte et quinte diminuée.

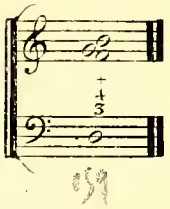
Il se pose sur la note sensible.



Son deuxiéme renversement est composé de tierce mineure, quarte et sixte majeure.

On le chiffre par $\frac{+}{4}{3}$ ou $+6$

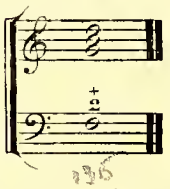
On le nomme accord de sixte sensible. Il se pose sur la deuxiéme note du ton.



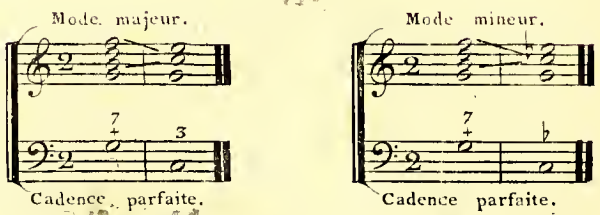
Son troisiéme renversement est composé de seconde majeure, quarte augmentée ou triton, et sixte majeure.

On le nomme accord de triton.

Il se chiffre par $\frac{+}{2}$ ou par $+4$.

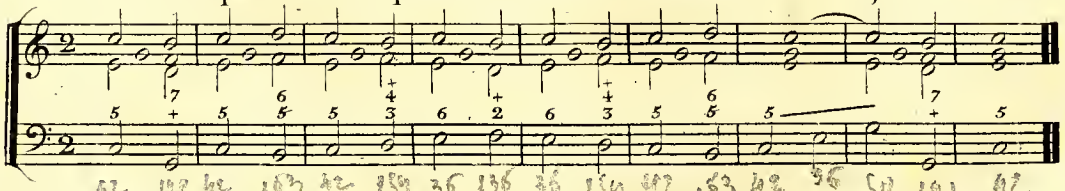


L'accord de septiéme dominante fait sa résolution sur la tonique, ce qui produit un repos d'harmonie qu'on nomme cadence parfaite.

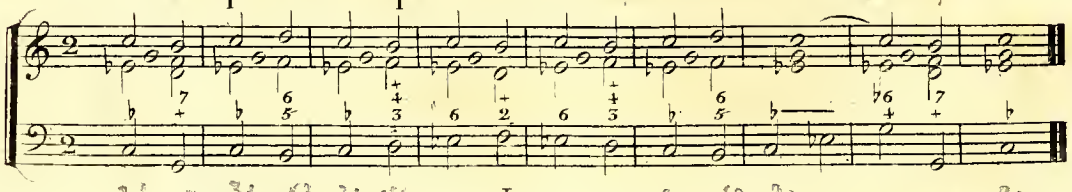


Cet accord est le même dans les deux modes.

Emploi de la septiéme dominante dans le mode majeur.



Emploi de la septiéme dominante dans le mode mineur.



ARTICLE IV.

SEPTIÉME DE SENSIBLE,

DANS LE MODE MAJEUR.

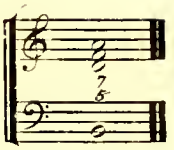
L'accord de septiéme de sensible est composé de tierce mineure, quinte diminuée et septiéme mineure.

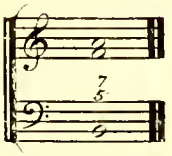
Il se pose sur la note sensible.

La septiéme qui est dissonnante descend d'un dégré. La quinte qui est diminuée, et parconséquent dissonnante, descend aussi d'un dégré et la note sensible monte d'un dégré.

Cet accord se chiffre par $\frac{7}{5}$

Pour que son effet soit plus agréable, il faut en retrancher la tierce.

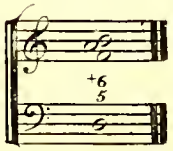




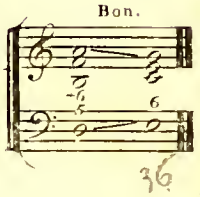
Son premier dérivé est composé de tierce mineure, quinte et sixte majeure.

On le nomme accord de quinte et sixte sensible.

Il se chiffre par $\frac{+6}{5}$



Il se pose sur la deuxiéme note du ton, qui doit monter afin d'éviter les deux quintes. (1)

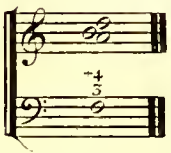


Son deuxiéme dérivé est composé de tierce majeure, quarte augmentée et sixte majeure.

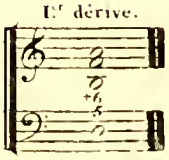
On le nomme accord de triton avec tierce majeure.

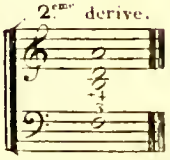
On le chiffre par $\frac{+4}{3}$

Il se pose sur la quatriéme note du ton.

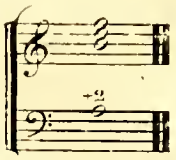


(1) Pour employer le premier et le deuxiéme dérivés de cet accord d'une maniere plus agréable, il faut que l'intervalle de seconde qui s'y trouve soit présenté sous le renversement de septiéme.

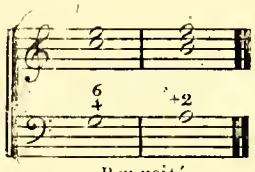




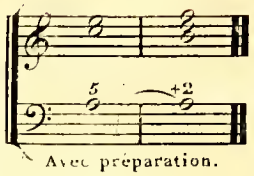
Son troisiéme dérivé est composé de seconde majeure, quarte et sixte mineure. On le nomme accord de seconde. On le chiffre par +2. Il se pose sur la sixiéme note du ton.



Quoique ce renversement puisse se faire sans préparation, il est très peu usité de cette maniere; son effet est beaucoup plus agréable en préparant la dissonnance.



Peu usité.



Avec préparation.

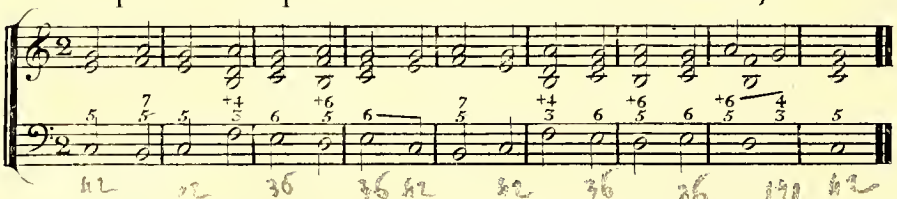
Observation.

Cet accord fait sa résolution sur la tonique ainsi que la septiéme dominante. Ces deux accords ont trois notes qui leur sont communes.

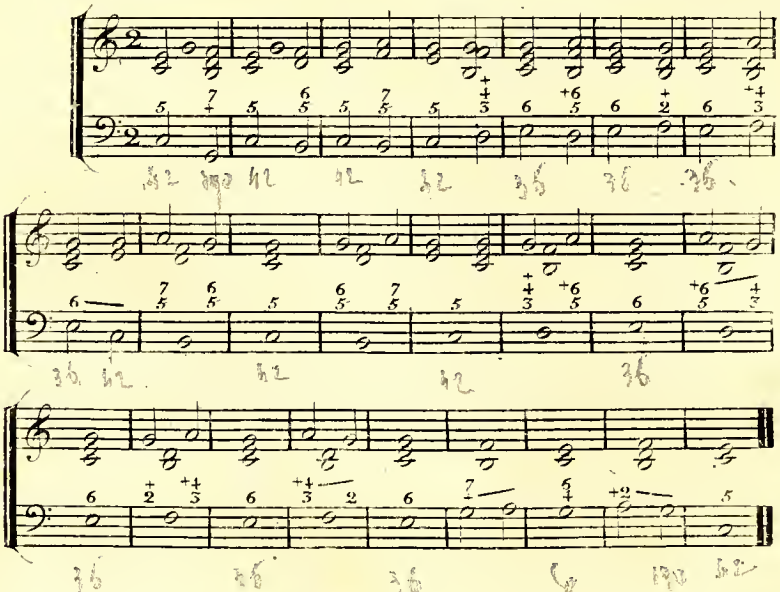
On peut placer sur chacune de ces notes l'un ou l'autre de ces accords, et même tous deux alternativement.

La similitude qui existe entre ces deux accords prouve leur identité, et démontre clairement qu'ils ont la même origine. On doit donc regarder le son générateur (1) de la septiéme dominante, comme étant aussi celui de la septiéme de sensible.

Emploi de la septiéme de sensible dans le mode majeur.



Emploi de la septiéme dominante et de la septiéme de sensible alternativement.



(1) Le son générateur d'un accord est sa note la plus grave, quand l'accord est en progression de tierce.

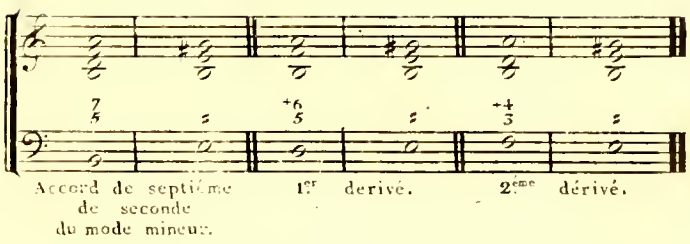
L'accord de septiéme de sensible n'appartient pas exclusivement au mode majeur. Il est des cas où on l'emploie sans préparation sur la seconde note du mode mineur relatif. Alors il se nomme accord de septiéme de seconde du mode mineur.

Il fait sa résolution sur la dominante. (1)

Il se chiffre, ainsi que ses dérivés, comme dans le mode majeur. Son troisiéme dérivé n'est point usité sans préparation.

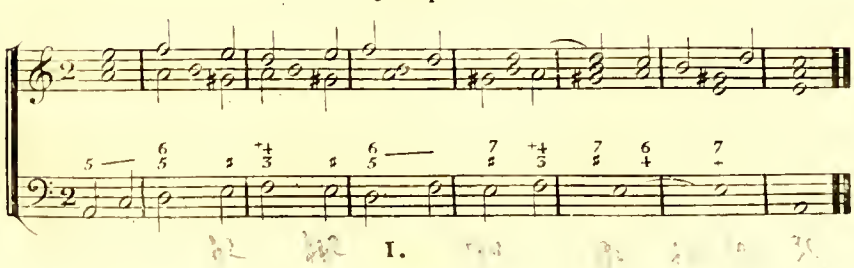
C'est ce double emploi qui a fait donner à cet accord le nom de septiéme mixte.

Comme dans le mode mineur, cet accord s'emploie beaucoup plus souvent en préparant la septiéme que sans la préparation, ce n'est plus qu'un accord de quinte diminuée qui reçoit une prolongation de septiéme. Ainsi, il rentre dans la série des accords simples qui reçoivent la prolongation d'une note étrangère. (Voyez l'article prolongations.)



(1) Dans le mode mineur, le son générateur de cet accord est la note grave de l'accord même, et non la dominante comme dans le mode majeur.

Emploi de la septiéme de seconde du mode mineur sans préparation.

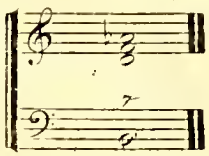


I.

ARTICLE V.

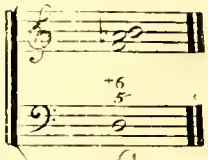
SEPTIÉME DIMINUÉE.

La septiéme diminuée est la septiéme sensible du mode mineur. Elle est composée de tierce mineure, quinte diminuée et septiéme diminuée, ce qui fait trois tierces mineures. Cet accord se pose sur la note sensible dans le mode mineur. Il se chiffre par 7

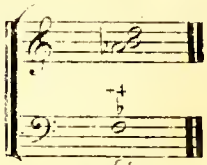


La septiéme qui est dissonnante doit descendre d'un dégré, la quinte qui est diminuée doit aussi descendre d'un dégré et la note sensible doit monter d'un dégré. (1)

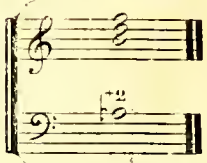
Son premier dérivé est composé de tierce mineure, quinte diminuée et sixte majeure. On le nomme accord de quinte diminuée et sixte sensible. Il se chiffre par $^{+6}_{5}$ et se pose sur la deuxiéme note du ton.



Son deuxiéme dérivé est composé de tierce mineure, quarte augmentée et sixte majeure. On le nomme accord de triton avec tierce mineure. Il se chiffre par $^{+4}_{\flat}$ et se pose sur la quatriéme note du ton.



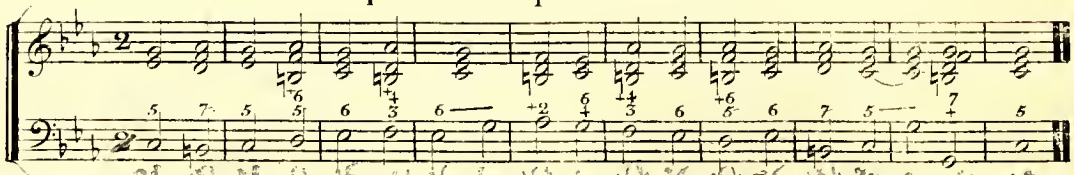
Son troisiéme dérivé est composé de seconde augmentée, quarte augmentée et sixte majeure. On le nomme accord de seconde augmentée. Il se chiffre par +2 et se pose sur la sixiéme note du ton.



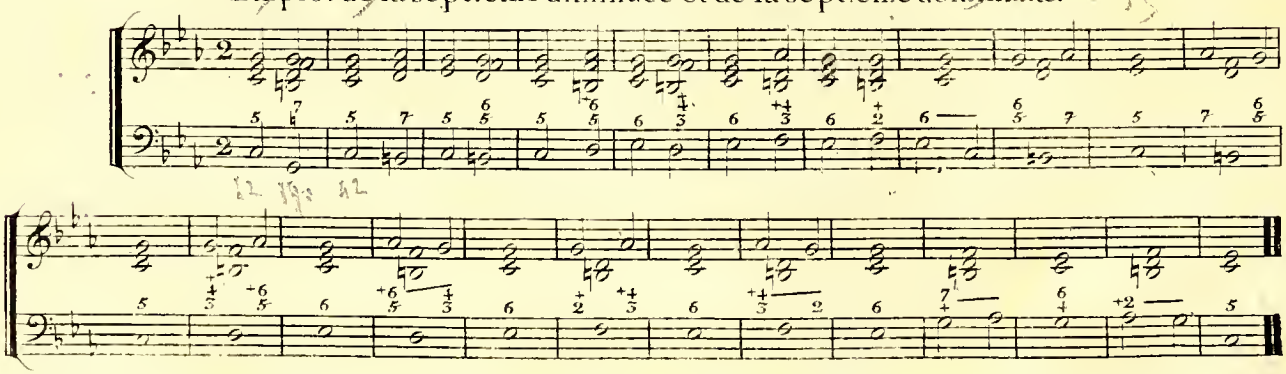
L'accord de septiéme diminuée fait sa résolution sur la tonique.

Tout ce qui a été dit sur la septiéme de sensible, quand à ses rapports avec la septiéme dominante, s'applique à la septiéme diminuée.

Emploi de la septiéme diminuée.



Emploi de la septiéme diminuée et de la septiéme dominante.



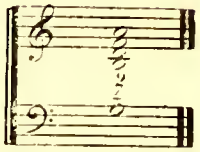
(1) Cet accord appartient exclusivement au mode mineur: on ne peut l'employer dans le mode majeur que par licence.

ARTICLE VI.

NEUVIÉME MAJEURE DOMINANTE.

Cet accord est la combinaison de la septiéme dominante et de la septiéme sensible réunies.

Il est composé de tierce majeure, quinte, septiéme mineure et neuviéme majeure.



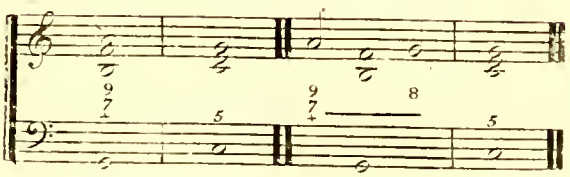
Il se chiffre $\frac{9}{7}$ et se pose sur la dominante.

La septiéme et la neuviéme sont dissonnantes et doivent descendre d'un dégré.

On peut les sauver en même tems, ou l'une après l'autre, en commençant par la neuviéme.

La note sensible doit monter d'un dégré.

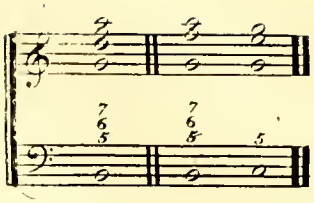
Cet accord fait sa résolution sur la tonique.



On doit en retrancher la quinte, pour que l'effet en soit moins dur.

Cet accord est susceptible d'être renversé, mais il faut que le générateur soit toujours à une distance de neuvieme de la dissonnance, cet intervalle n'étant point susceptible d'être renversé.

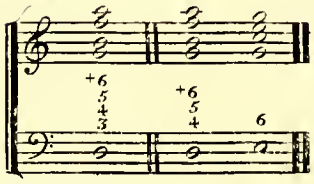
Le premier renversement est composé de tierce mineure, quinte diminuée, sixte mineure et septiéme mineure à l'octave au dessus.



On le chiffre $\begin{matrix}7\\6\\5\end{matrix}$

Il se pose sur la note sensible.

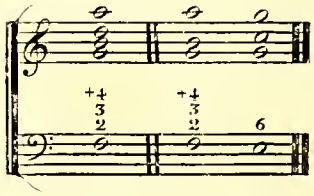
Le deuxiéme renversement est composé de tierce mineure, quarte, quinte à l'octave au dessus, et sixte majeure.



On le chiffre $\begin{matrix}+6\\5\\4\\3\end{matrix}$

Ce renversement est le moins usité.

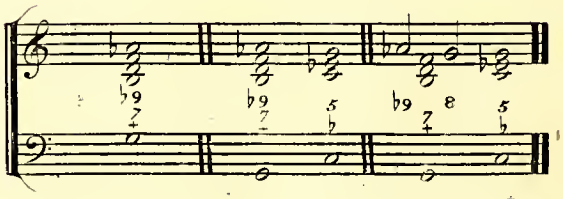
Le troisiéme renversement est composé de seconde majeure, tierce majeure à l'octave au dessus, quarte augmentée et sixte majeure.



Il se chiffre $\begin{matrix}+4\\3\\2\end{matrix}$

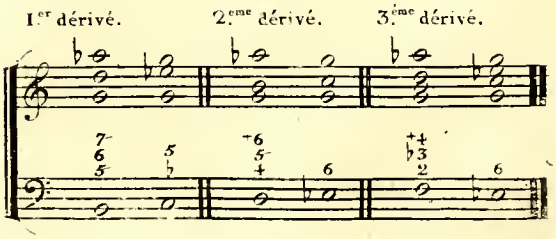
NEUVIÉME MINEURE DOMINANTE.

Cet accord est le même que le précédent, à l'exception de la neuviéme qui est mineure. C'est l'amalgame de la septiéme dominante et de la septiéme diminuée.



Il se chiffre $\begin{matrix}\flat9\\7\end{matrix}$

Il s'emploie de la même maniere que le précédent, ainsi que ses renversemens.



ARTICLE VII.

NOTES DE PASSAGE.

PROLONGATIONS, SUSPENSIONS, RETARDEMENT.

L'harmonie naturelle n'etant composée que d'accords parfaits et de septiémes dominante et sensible, le retour trop fréquent des mêmes accords produit une monotonie qu'on fait disparaître au moyen de quelques dissonances artificielles qu'on introduit dans l'harmonie naturelle.

Ces dissonnances sont de deux espèces: notes de passage et notes prolongées.

NOTES DE PASSAGE.

Les notes de passage s'emploient au tems faible de la mesure, ou à la partie faible du tems.

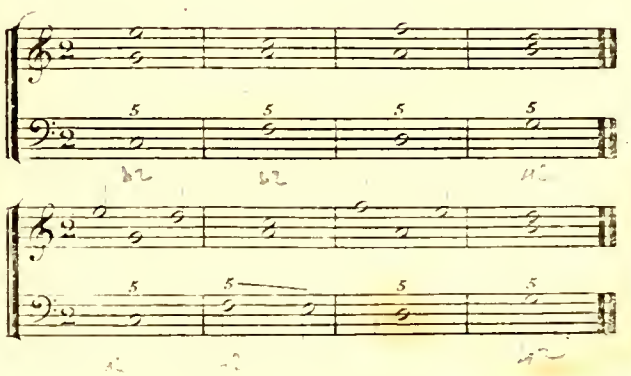
Elles sont étrangères aux accords sur lesquels elles ne font que glisser sans s'identifier avec eux.

Elles servent à remplir le vide d'un intervalle de tierce, de quarte, de quinte etc.

Elles doivent toujours avoir une marche diatonique, c'est-à-dire qu'elles doivent marcher par dégrés conjoints, soit en montant, soit en descendant.

La règle, qui défend de faire deux quartes, deux quintes, ou deux octaves de suite, est applicable aux notes de passage, comme si elles faisaient partie de l'harmonie.

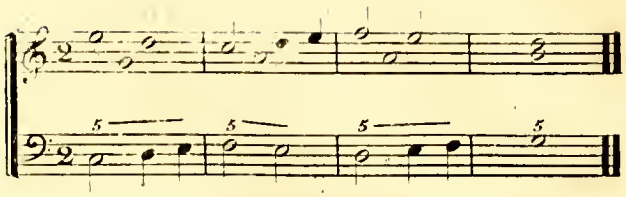
Harmonie naturelle offrant un saut de tierce et de quarte au chant et à la basse.



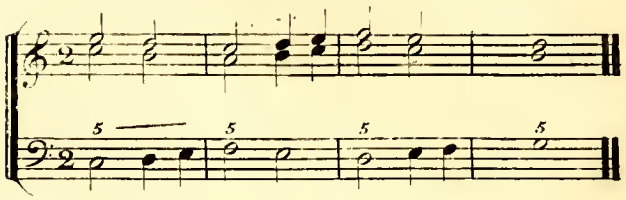
Le saut de tierce rempli par une note de passage au chant et à la basse.

1.

Le saut de quarte rempli par deux notes de passage au chant et à la basse.

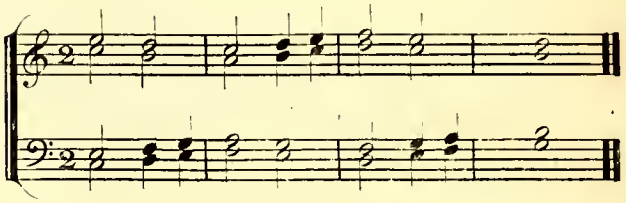


La seconde partie faisant les notes de passage à la tierce audessous de la premiere.

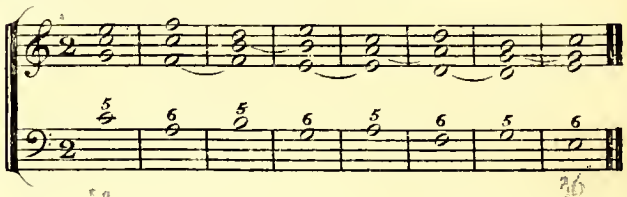


La troisiéme partie faisant les notes de passage à la tierce au dessus de la basse.

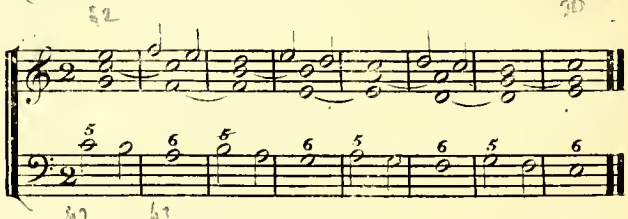
Dans cet exemple les quatre parties font des notes de passage par le mouvement contraire.



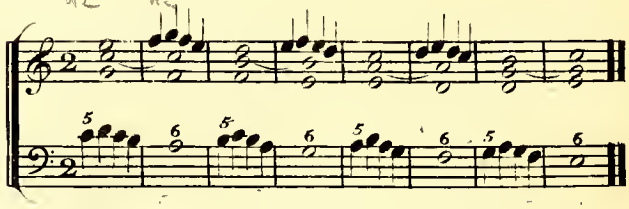
Harmonie naturelle, offrant un saut de tierce au chant et à la basse.



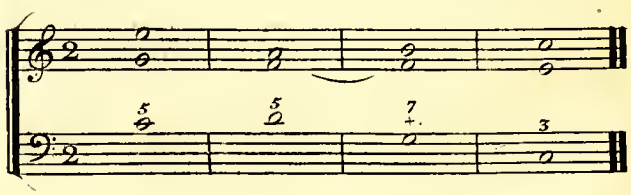
Le saut de tierce rempli au chant et à la basse par une note de passage, au tems faible de la mesure.



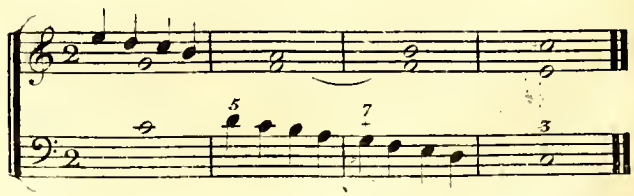
Une note de passage à la partie faible de chaque tems, au chant et à la basse.



Harmonie naturelle, offrant un saut de quinte au chant et à la basse.



Le saut de quinte rempli par des notes de passage, au chant et à la basse.

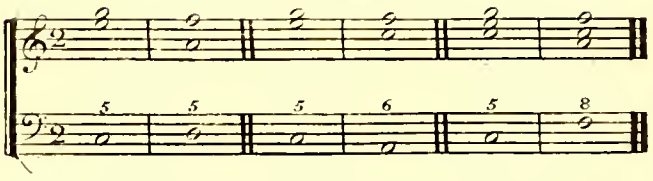


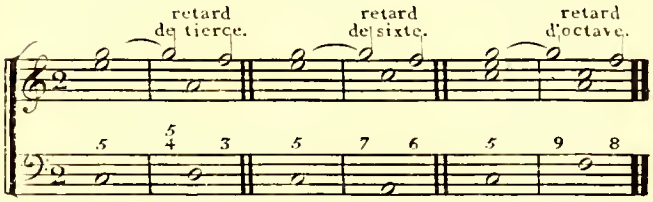
NOTES PROLONGÉES.

On peut prolonger une ou plusieurs notes d'un accord sur l'accord suivant.

La note prolongée est une dissonnance qui doit descendre d'un dégré, soit dans l'accord même où elle est prolongée, soit dans l'accord suivant. (1)

HARMONIE SIMPLE.

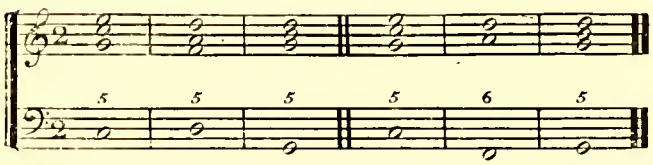


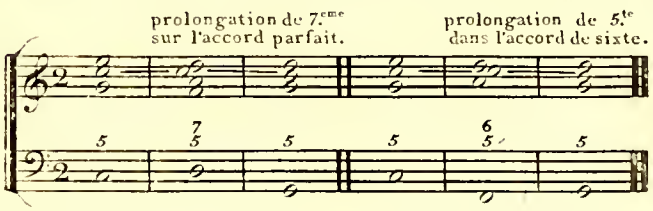


La prolongation n'est, le plus souvent que le retard d'une note de l'accord. Dans ce cas elle peut se résoudre dans l'accord même sur la note qu'elle avait retardée.

On nomme accord de suspension, celui dans lequel une ou plusieurs notes sont retardées.

HARMONIE SIMPLE.

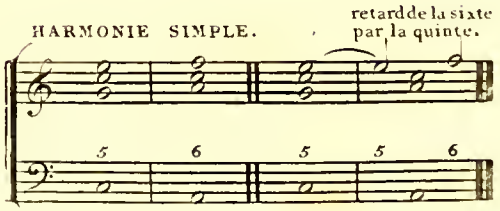




La prolongation peut se faire aussi sur un accord déjà complet, dans lequel la note prolongée n'aura pas de résolution: mais elle doit nécessairement se résoudre dans l'accord suivant, en descendant d'un dégré.

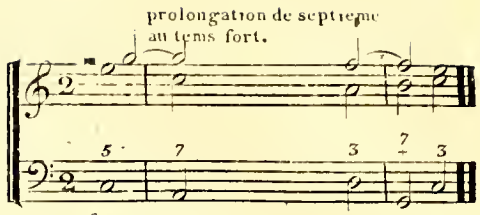
Les prolongations produisent des dissonnances de seconde, de tierce, de quarte ou onziéme, de quinte, de sixte, ou treiziéme, de septiéme et de neuviéme.

HARMONIE SIMPLE.

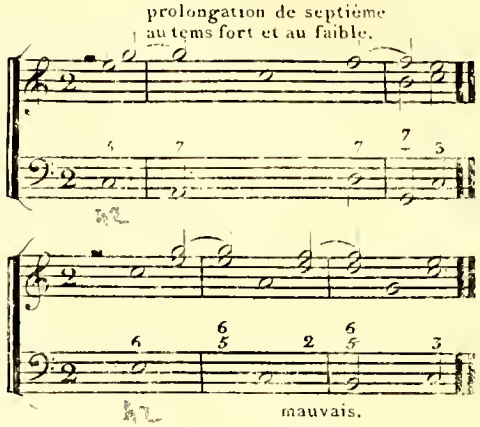


(1) Il est des cas où la note prolongée retarde une note supérieure; alors elle doit monter d'un dégré au lieu de descendre.

La prolongation se fait au tems fort de la mesure, ou à la partie forte du tems, et la résolution se fait au tems faible.

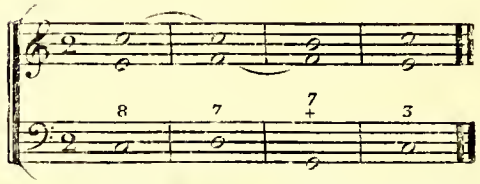


La prolongation peut se faire aussi au tems faible, lorsqu'il y en a déjà au tems fort, excepté à la basse qui n'en fait pas au tems faible.



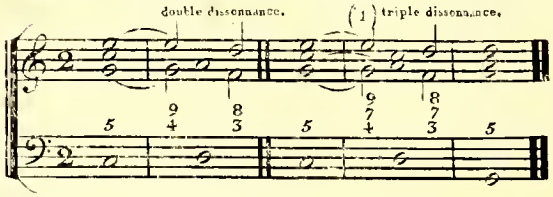
La note prolongée doit avoir au moins autant de durée comme consonnance que comme dissonnance. (*a*)

Cette règle n'est pas de rigueur.

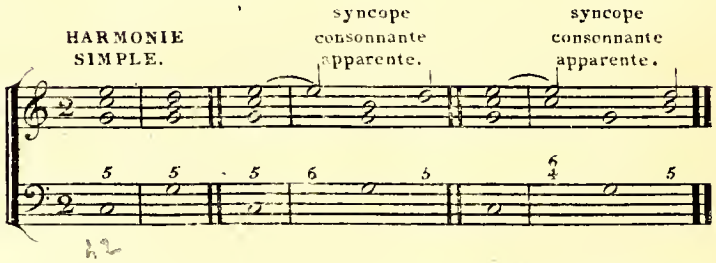


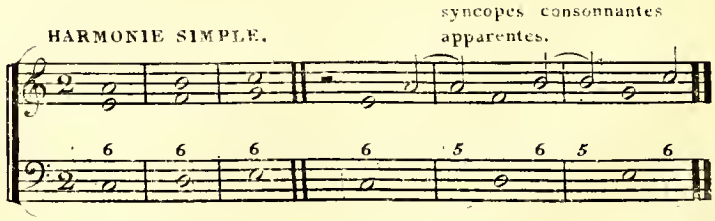
On peut prolonger, non seulement une, mais deux et trois notes à la fois ce qui produit double et triple dissonnance.

Chacune de ces dissonnances doit trouver sa résolution, soit dans l'accord même, soit dans l'accord suivant.



La note prolongée est dissonnante, quand elle forme un intervalle de seconde ou de septiéme, avec une des notes de l'accord, dans lequel elle est prolongée; dans le cas contraire, elle est consonnante en apparence, mais elle est réellement dissonnante, puisqu'elle est étrangere à l'accord.





(*a*) La consonnance qui précede la dissonnance se nomme PREPARATION.

(1) Cet accord est connu sous le nom d'accord de onziéme.

Le second accord, dans cet exemple, est un accord parfait sur la seconde note du ton. C'est cet accord qui sera renversé dans les exemples suivans, et c'est sur lui et ses renversemens que se feront les prolongations.

Le premier renversement offre un accord de sixte simple.

Le deuxiéme renversement présente un accord de quarte et sixte.

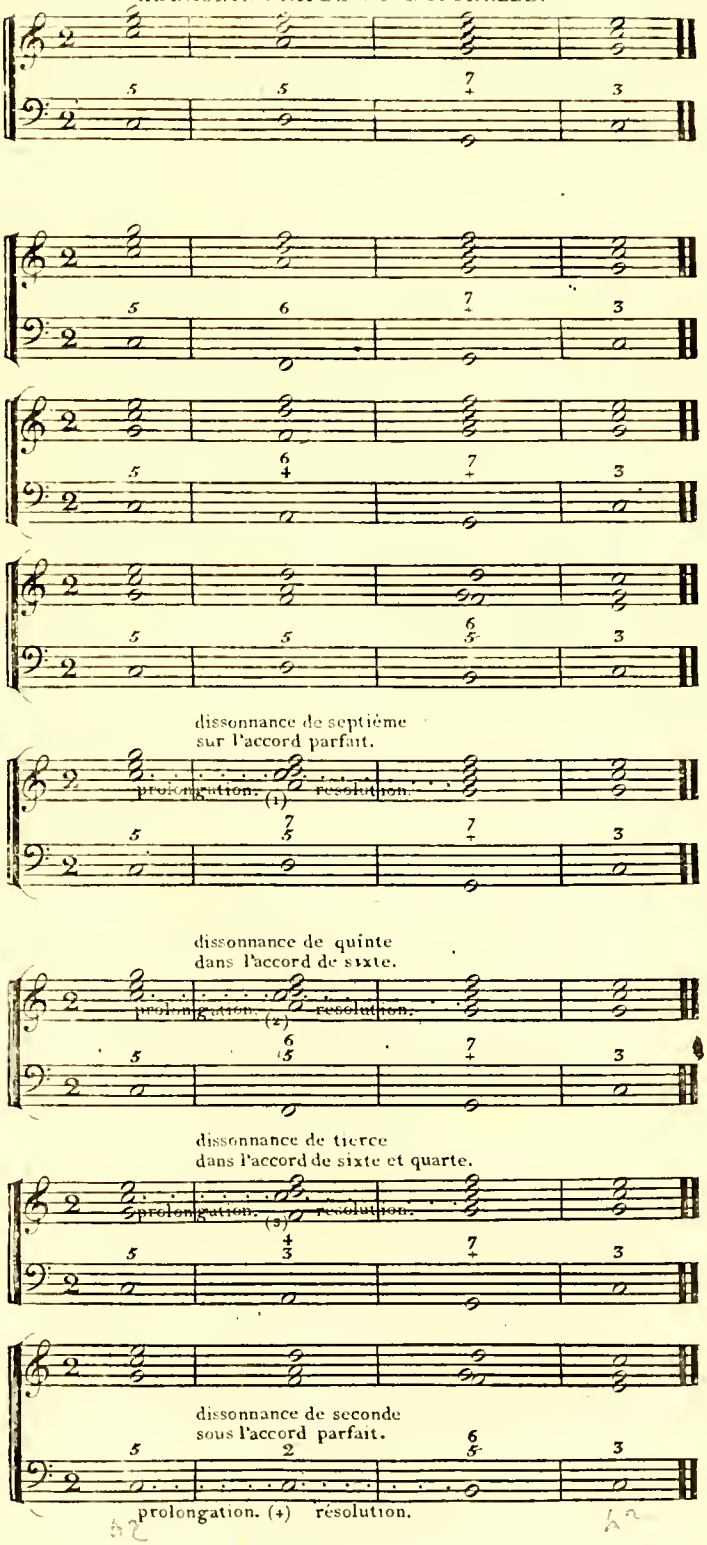
Dans cet exemple l'accord parfait n'est pas renversé, mais il descend de tierce.

L'UT prolongé sur l'accord de RÉ forme une dissonnance de septiéme sur l'accord parfait de RÉ. Cette dissonnance fait sa résolution en descendant d'un dégré sur l'accord de septiéme dominante.

L'UT prolongé sur le FA forme une dissonnance de quinte dans l'accord de sixte.

L'UT prolongé sur le LA forme dissonnance de tierce dans l'accord de quarte et sixte.

L'UT prolongé à la basse sous l'accord de RÉ forme dissonnance de seconde(1) sous l'accord parfait.



(1) Il faut observer que lorsqu'on dit : DISSONNANCE DE SECONDE, ce n'est point la seconde qui est la dissonnance, mais la note même de la basse; aulieu que quand on dit : dissonnance de tierce, de quarte, de quinte, de septiéme, etc. ce sont la tierce, la quarte la quinte et la septiéme qui sont dissonnantes.

(1) Cet accord est connu sous le nom de septiéme mineure.
(2) Cet accord est connu sous le nom de quinte et sixte, ou premier dérivé de septiéme mineure.
(3) Cet accord est connu sous le nom de petite sixte, ou deuxiéme dérivé de septiéme mineure.
(4) Cet accord est connu sous le nom d'accord de seconde, ou troisiéme dérivé de septiéme mineure.

Dans cet exemple, le second accord est un accord parfait majeur, c'est sur lui et sur ses renversemens que se feront les prolongations.

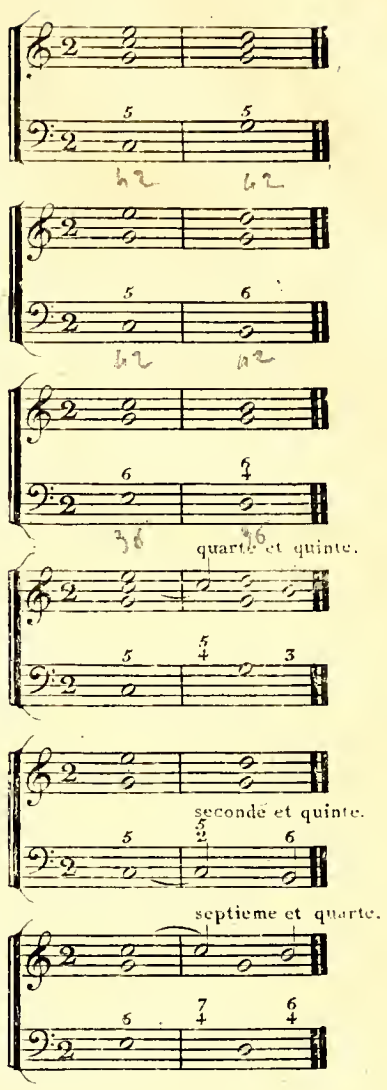
Le premier renversement est un accord de sixte.

Le deuxiéme renversement est un accord de quarte et sixte.

Dissonnance de quarte retardant la tierce dans l'accord parfait.

Dissonnance de seconde retardant l'accord de sixte.

Dissonnance de septiéme retardant l'accord de sixte et quarte.

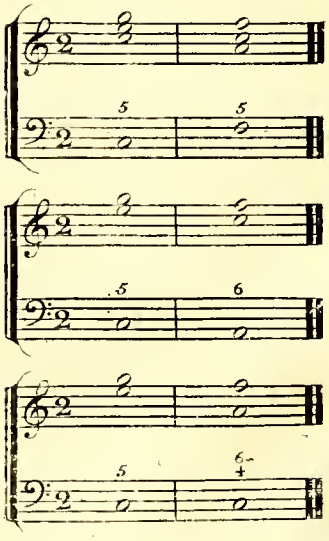


HARMONIE SIMPLE.

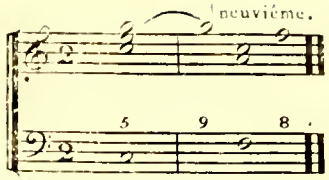
Dans cet exemple le second accord est un accord parfait majeur.

Premier renversement, accord de sixte.

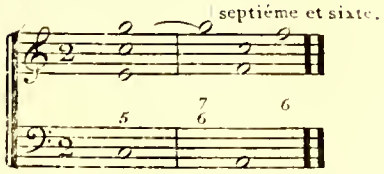
Deuxiéme renversement, accord de quarte et sixte.



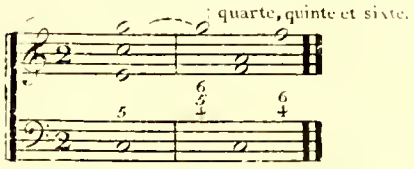
Dissonnance de neuviéme, retardant l'octave dans l'accord parfait.



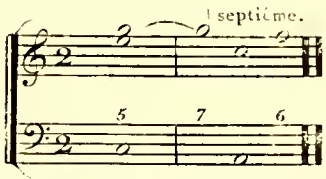
Dissonnance de septiéme, retardant l'octave de la sixte, dans l'accord de sixte.



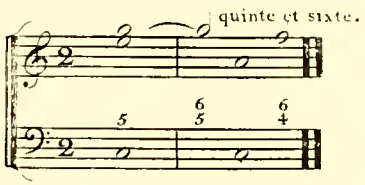
Dissonnance de quinte, retardant l'octave de la quarte dans l'accord de quarte et sixte.



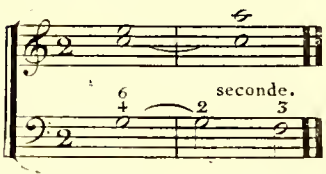
Dissonnance de septiéme, retardant la sixte dans l'accord de sixte.



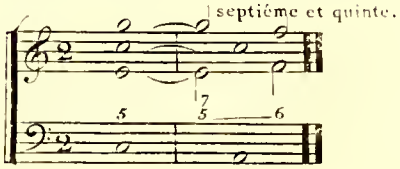
Dissonnance de quinte, retardant la quarte dans l'accord de quarte et sixte.



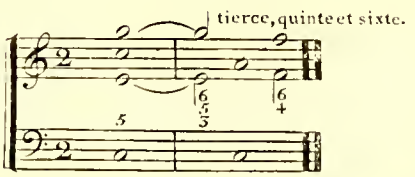
Dissonnance de seconde, retardant l'accord parfait.



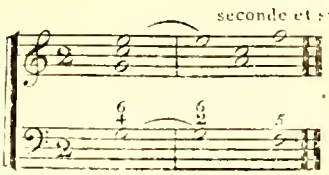
Double dissonnance de quinte et septiéme, retardant la sixte dans l'accord de sixte.



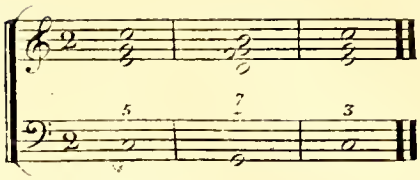
Double dissonnance de tierce et quinte, retardant la la quarte dans l'accord de quarte et sixte.



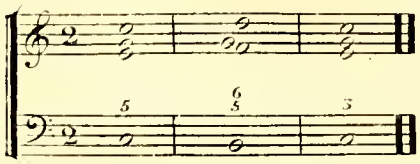
Double dissonnance de seconde et sixte, retardant la note fondamentale et l'octave dans l'accord parfait.



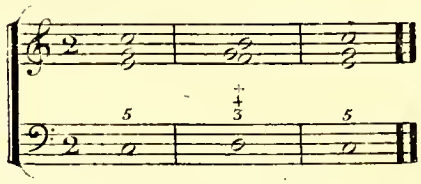
Exemple de la septiéme dominante et ses trois renversemens.



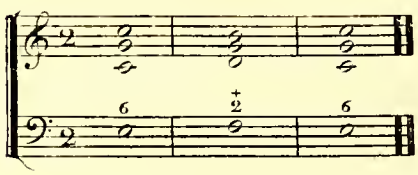
I.er renversément.
Accord de sixte et quinte diminuée.



2.ème renversement.
Accord de sixte sensible.

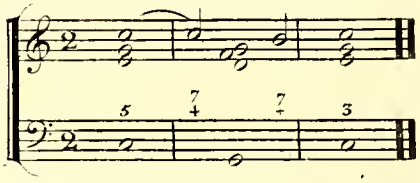


3.ème renversément.
Accord de triton.



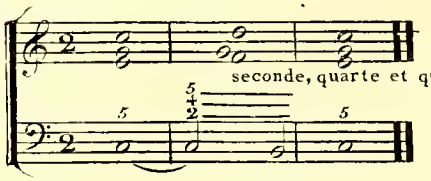
Dissonnance de quarte retardant la tierce dans l'accord de septiéme dominante.

quarte, quinte et septieme.



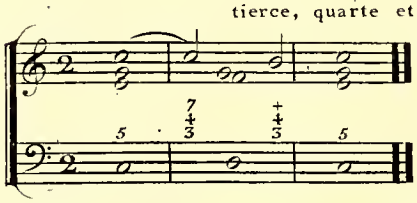
Dissonnance de seconde retardant l'accord de quinte diminuée et sixte.

seconde, quarte et quinte.



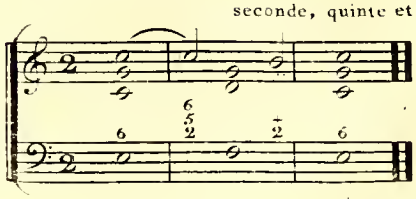
Dissonnance de septiéme retardant la sixte dans l'accord de sixte sensible.

tierce, quarte et septiéme.

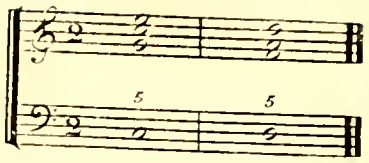


Dissonnance de quinte retardant la quarte dans l'accord de triton.

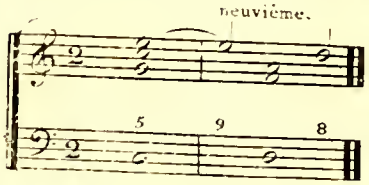
seconde, quinte et sixte.



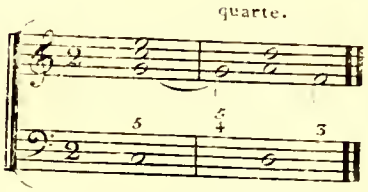
Dans cet exemple, le second accord est un accord parfait mineur.



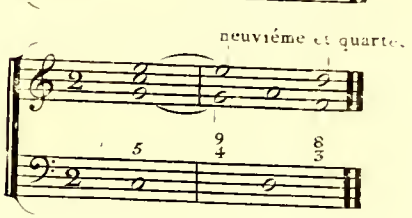
Dissonnance de neuviéme, retardant l'octave dans l'accord parfait.



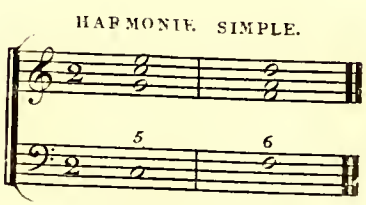
Dissonnance de quarte, retardant la tierce dans l'accord parfait.



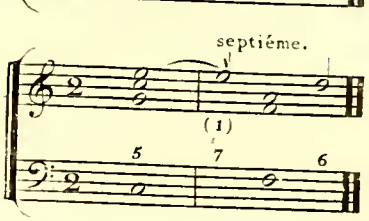
Double dissonnance de neuviéme et quarte, retardant l'octave et la tierce dans l'accord parfait.



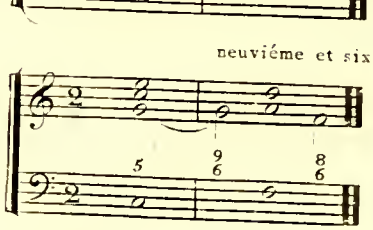
Dans cet exemple, le second accord est un accord de sixte simple.



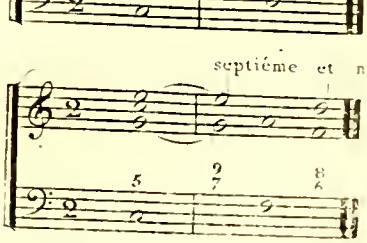
Dissonnance de septiéme, retardant la sixte dans l'accord de sixte.



Dissonnance de neuviéme, retardant l'octave dans l'accord de sixte.



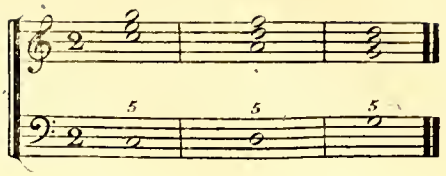
Double dissonnance de septiéme et neuviéme, retardant la sixte et l'octave dans l'accord de sixte.



(1) Cet accord est connu sous le nom de septiéme majeure

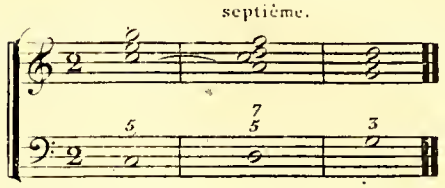
Dans cet exemple, le second accord est un accord parfait mineur.

HARMONIE SIMPLE.



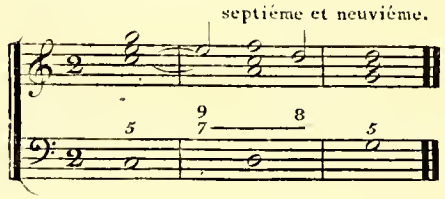
Dissonnance de septiéme sur l'accord parfait.

septiéme.



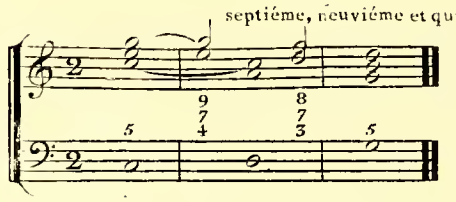
Double dissonnance de septiéme sur l'accord parfait, et de neuviéme retardant l'octave.

septiéme et neuviéme.



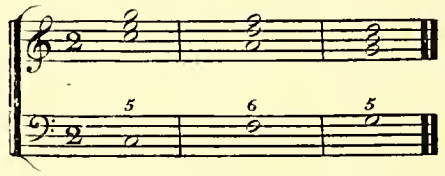
Triple dissonnance de septiéme sur l'accord parfait, et de neuviéme et quarte retardant l'octave et la tierce.

septiéme, neuviéme et quinte.



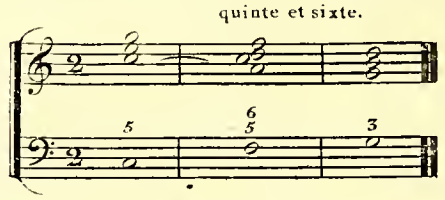
HARMONIE SIMPLE.

Accord de sixte à la seconde mesure.



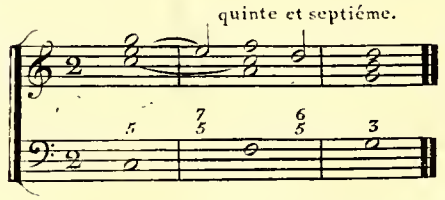
Dissonnance de quinte dans l'accord de sixte.

quinte et sixte.



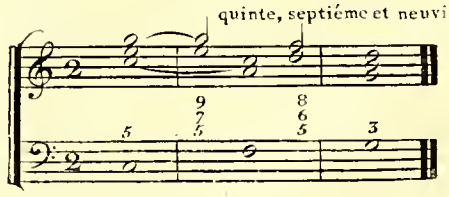
Double dissonnance de quinte dans l'accord de sixte et de septiéme, retardant la sixte.

quinte et septiéme.



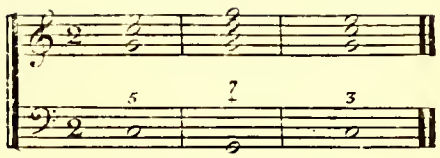
Triple dissonnance de quinte dans l'accord de sixte, et de septiéme et neuviéme retardant la sixte et l'octave.

quinte, septiéme et neuviéme.

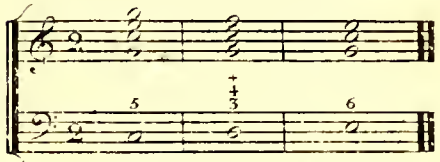


On peut prolonger en enfer sur la tonique et sur la médiante les accords de septiéme dominante, de septiéme de sensible et de septiéme diminuée.

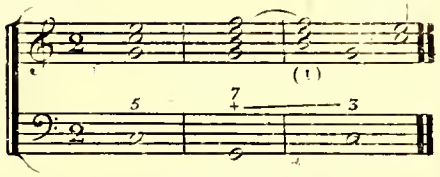
Accord de septiéme dominante suivi de la tonique, portant accord parfait.



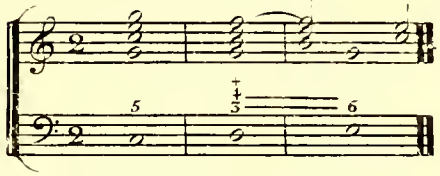
Deuxiéme renversement de la septiéme dominante suivi de la médiante, portant accord de sixte.



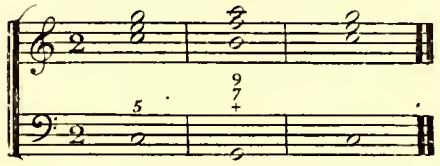
Prolongation de la septiéme dominante sur la tonique, retardant l'accord parfait.



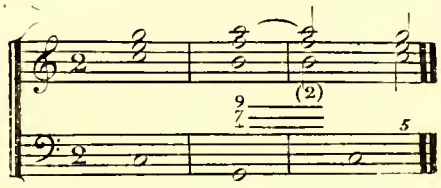
Prolongation de la septiéme dominante sur la médiante, retardant l'accord de sixte.



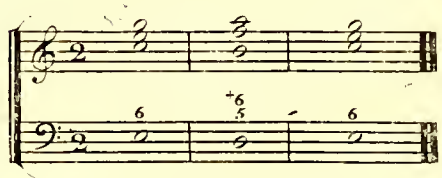
Accord de septiéme sensible sur la dominante ou neuviéme dominante, suivi de la tonique portant accord parfait.



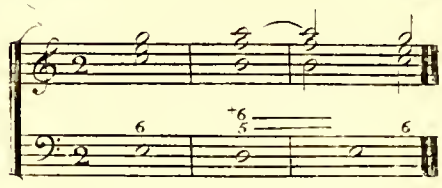
Prolongation de la septiéme sensible sur la tonique, retardant l'accord parfait.



Premier renversement de la septiéme sensible, suivi de la médiante, portant accord de sixte.



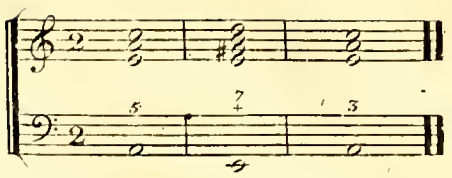
Prolongation de la septiéme sensible sur la médiante, retardant l'accord de sixte.



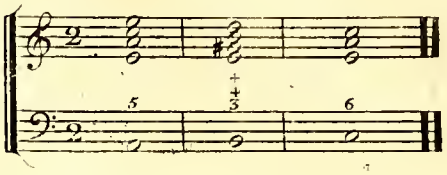
(1) Cet accord est connu sous le nom de septiéme superflue ou onziéme tonique.

(2) Cet accord est connu sous le nom de septiéme superflue avec sixte majeure, ou treiziéme tonique.

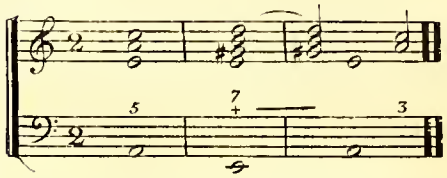
Accord de septiéme dominante suivi de la tonique dans le mode mineur.



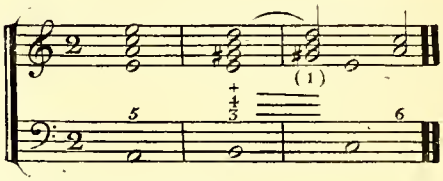
Deuxiéme renversement de la septiéme dominante suivi de la médiante portant accord de sixte.



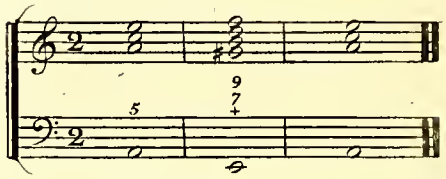
Prolongation de la septiéme dominante sur la tonique, retardant l'accord parfait.



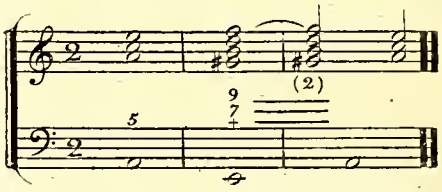
Prolongation de la septiéme dominante sur la médiante, retardant l'accord de sixte. Dans cette prolongation, la médiante forme avec la note sensible l'intervalle de quinte augmentée.



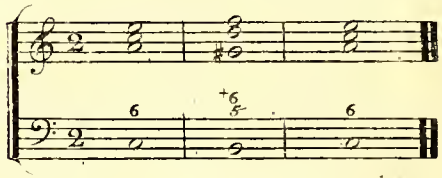
Accord de septiéme diminuée sur la dominante, ou neuviéme mineure dominante, suivi de la tonique.



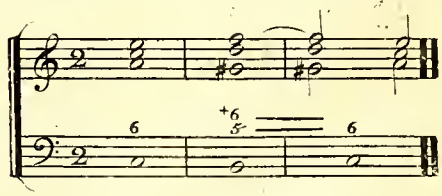
Prolongation de la septiéme diminuée sur la tonique, retardant l'accord parfait.



Premier renversement de la septiéme diminuée, suivi de la médiante portant accord de sixte.



Prolongation de la septiéme diminuée sur la médiante, retardant l'accord de sixte. Cette prolongation offre aussi l'intervalle de quinte augmentée.



(1) Cet accord est connu sous le nom de quinte superflue.

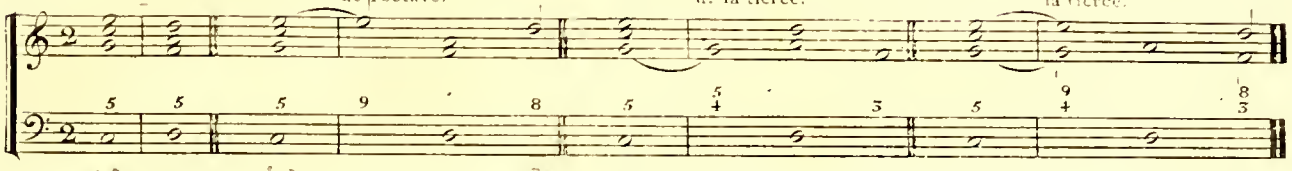
(2) Cet accord est connu sous le nom de septiéme superflue avec sixte mineure, ou treiziéme tonique.

Exemples de tous les mouvemens de la basse, avec les accords naturels, et les prolongations qu'on peut y introduire.

La basse monte de seconde.

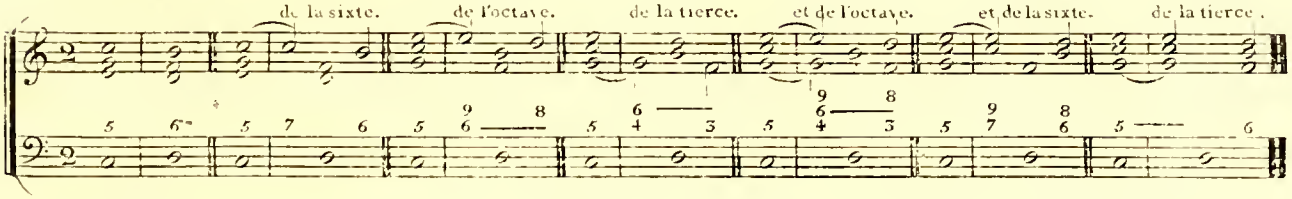
HARMONIE SIMPLE.

retard de l'octave. retard de la tierce. retard de l'octave et de la tierce.



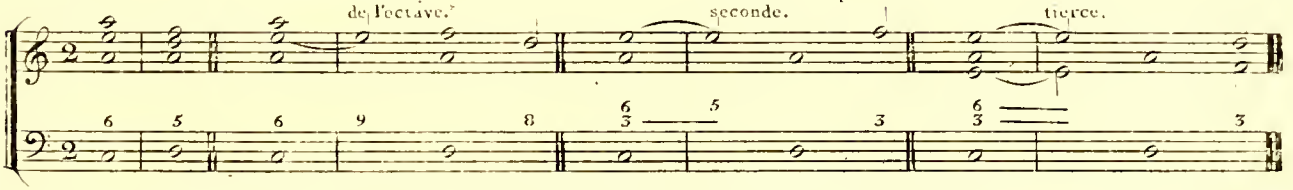
HARMONIE SIMPLE.

retard de la sixte. retard de l'octave. retard de la tierce. retard de la tierce et de l'octave. retard de l'octave et de la sixte. retard de l'octave, de la sixte et de la tierce.



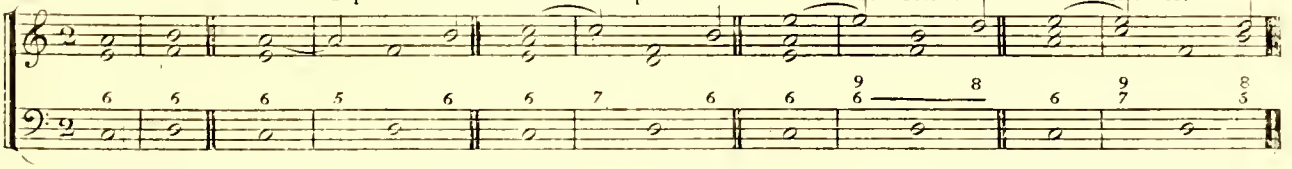
HARMONIE SIMPLE.

retard de l'octave. retard de la tierce par la seconde. retard de l'octave et de la tierce.



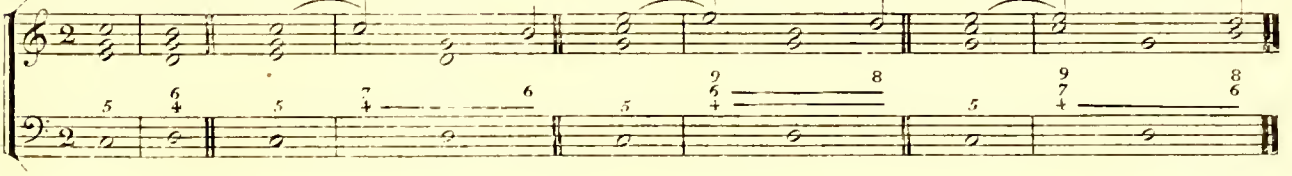
HARMONIE SIMPLE.

retard de la sixte par la quinte. retard de la sixte par la septième. retard de l'octave. retard de l'octave et de la sixte.



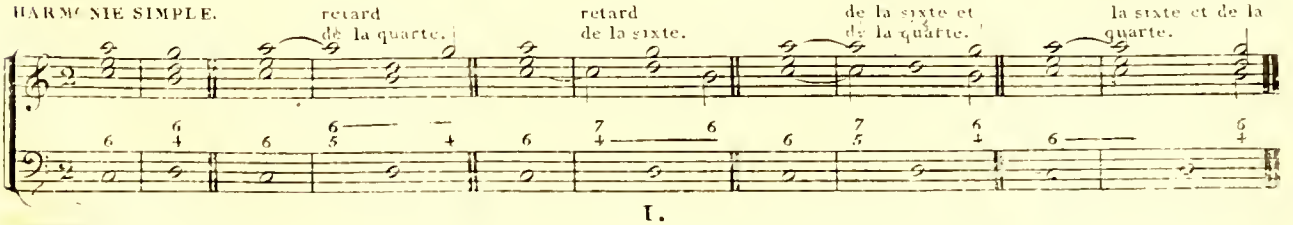
HARMONIE SIMPLE.

retard de la sixte. retard de l'octave. retard de l'octave et de la sixte.



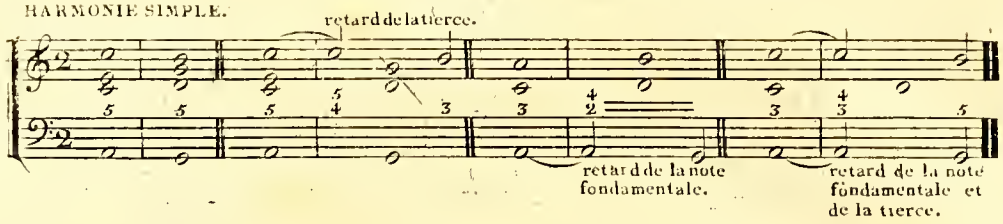
HARMONIE SIMPLE.

retard de la quarte. retard de la sixte. retard de la sixte et de la quarte. retard de l'octave, de la sixte et de la quarte.

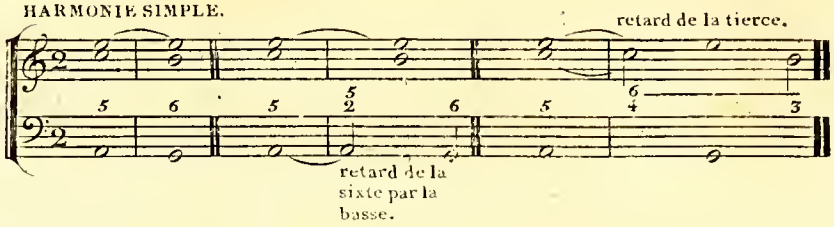


La basse descend de seconde .

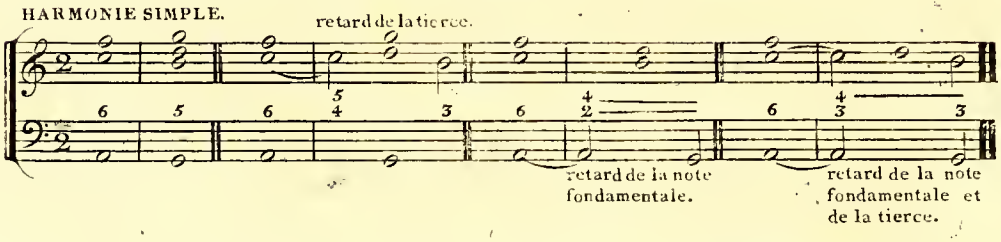
HARMONIE SIMPLE.



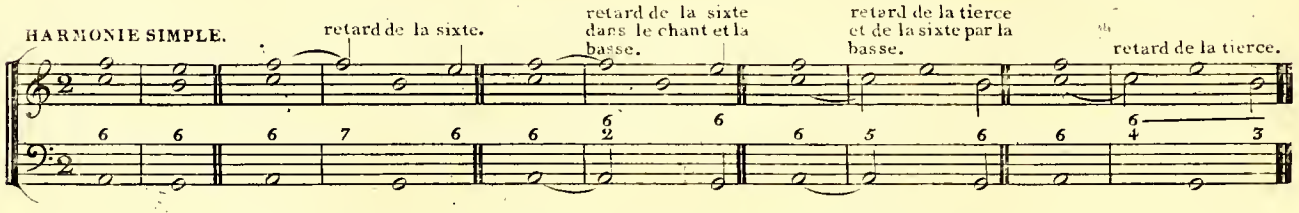
HARMONIE SIMPLE.



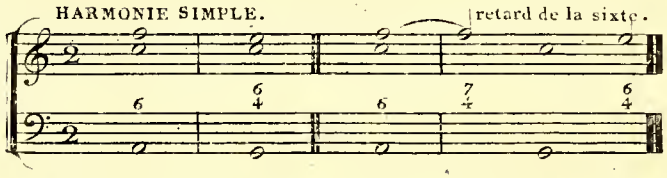
HARMONIE SIMPLE.



HARMONIE SIMPLE.

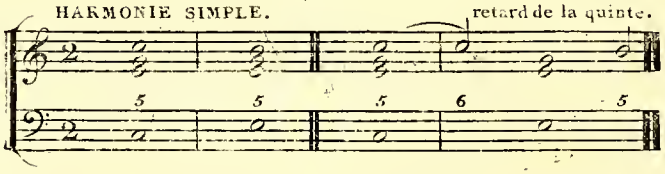


HARMONIE SIMPLE.

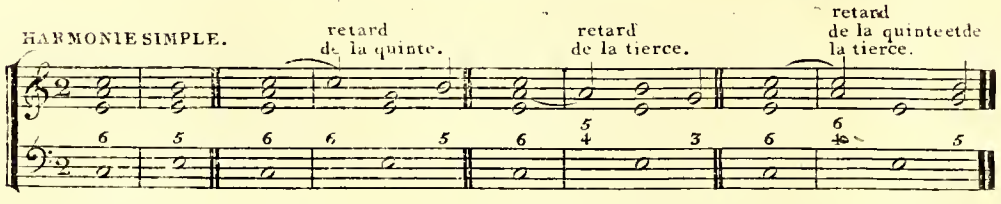


La basse monte de tierce .

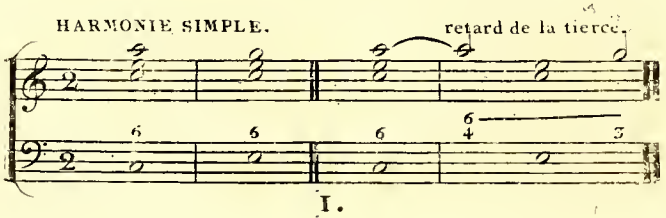
HARMONIE SIMPLE.



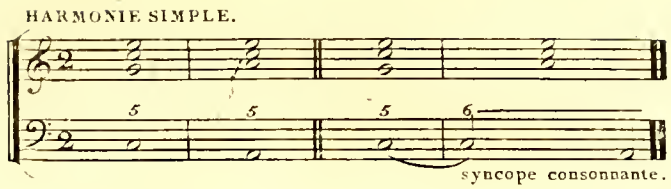
HARMONIE SIMPLE.

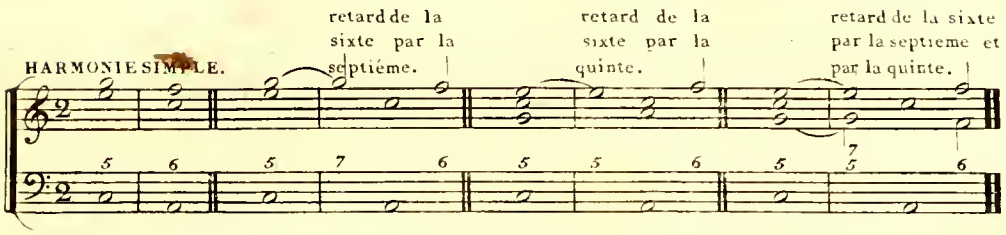


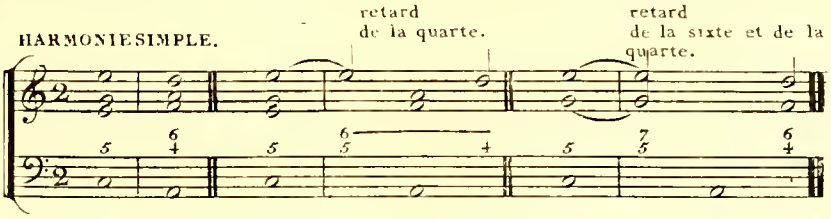
HARMONIE SIMPLE.



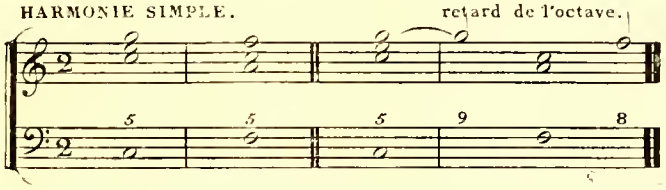
La basse descend de tierce.

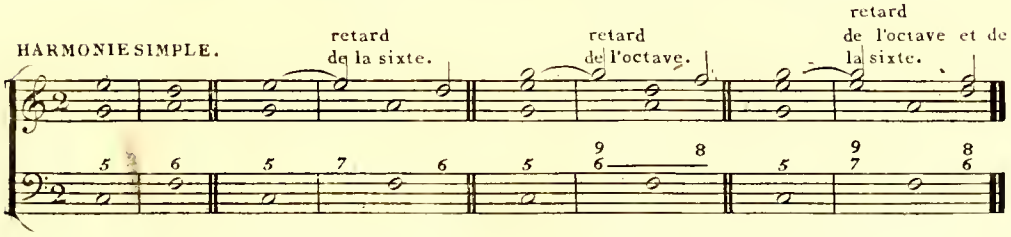


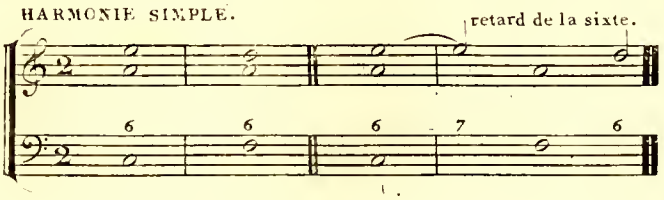




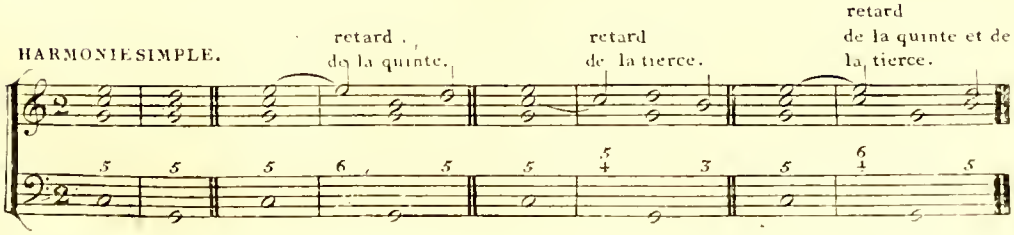
La basse monte de quarte.







La basse descend de quarte.



ARTICLE VIII.

CADENCES.

La cadence est la terminaison d'une phrase musicale sur un repos. On nomme aussi cadence la résolution d'un accord dissonnant sur un accord consonnant.

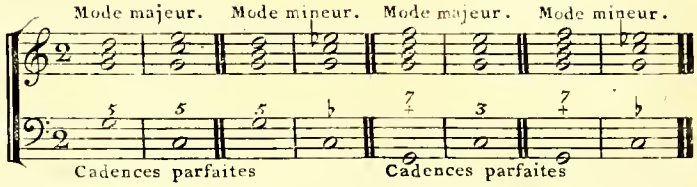
Il y a deux cadences principales:

Cadence sur la tonique, et cadence sur la dominante.

La cadence sur la tonique termine le sens musical, et se nomme cadence finale ou parfaite.

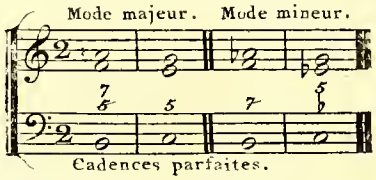
La cadence sur la dominante suspend le sens musical sans le terminer.

La cadence parfaite se fait par l'accord de dominante résolu sur la tonique.



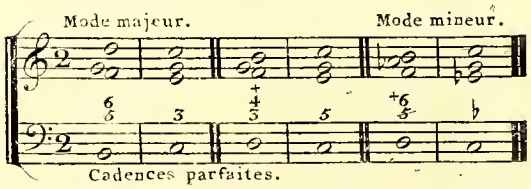
Cadences parfaites — Cadences parfaites

La résolution de la septiéme sensible et de la septiéme diminuée sur la tonique, est aussi une cadence parfaite, mais on l'emploie rarement comme cadence finale.



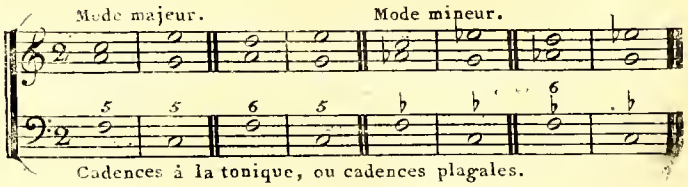
Cadences parfaites.

Les renversemens de septiéme dominante et de septiéme diminuée, qui sont résolus sur la tonique, font aussi cadence parfaite.



Cadences parfaites.

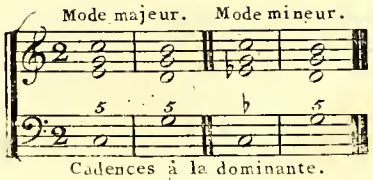
La cadence à la tonique peut encore être amenée par la soudominante, portant accord parfait, ou accord de sixte.



Cadences à la tonique, ou cadences plagales.

Cette cadence ne termine pas le sens musical comme la cadence parfaite, cependant elle est quelquefois employée comme finale dans la musique d'un genre religieux. Elle se nomme Plagale.

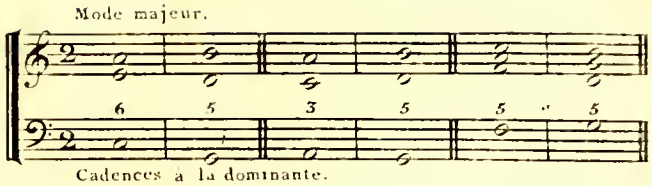
La cadence à la dominante est le passage de la tonique faisant repos sur la dominante.



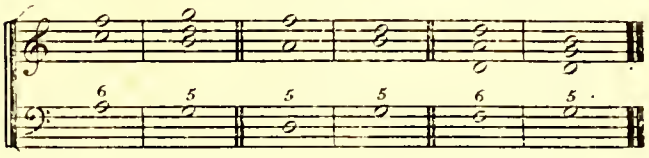
Cadences à la dominante.

La cadence à la dominante est aussi le passage de tout accord faisant repos sur la dominante; elle n'est point un repos final, et ne fait que suspendre le sens musical.

Mode majeur.

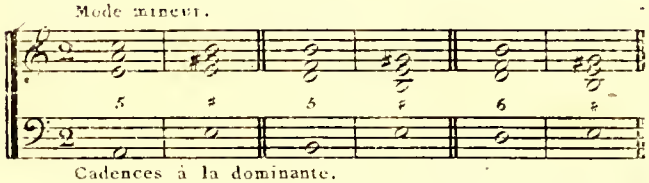


Cadences à la dominante.

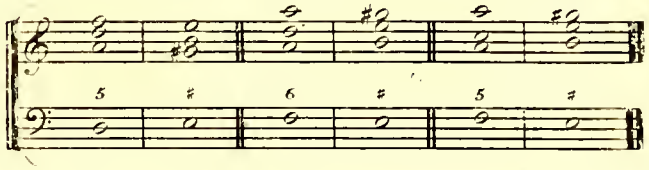


Dans le mode mineur, le repos à la dominante se fait toujours sur l'accord parfait majeur.

Mode mineur.

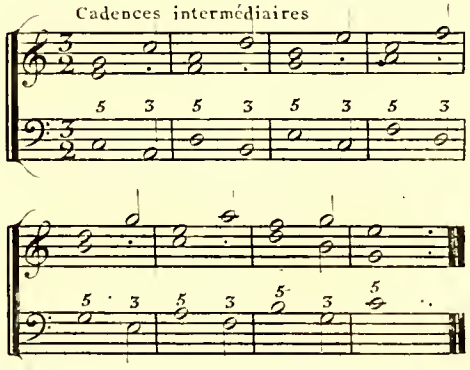


Cadences à la dominante.



On peut faire aussi, sur chacune des autres notes de la gamme, un repos momentané, ou cadence intermédiaire, avant d'arriver à l'une des deux cadences principales.

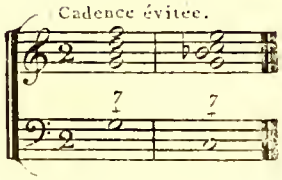
Cadences intermédiaires



On peut éviter, interrompre ou rompre la cadence parfaite, en changeant la résolution de la septième dominante qui annonce cette cadence.

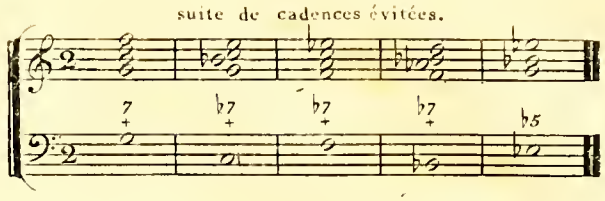
La cadence s'évite en ajoutant la septième mineure à l'accord parfait majeur, sur lequel devait s'établir le repos, c'est-à-dire, en faisant de la tonique une dominante portant septième, ce qui produit deux septièmes dominantes de suite, descendant par quintes.

Cadence évitée.



On peut continuer à éviter cette cadence et faire une suite de septiemes dominantes descendant par quintes.

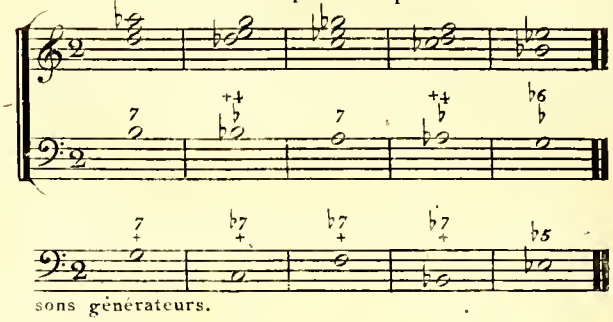
suite de cadences évitées.



Il faut observer qu'on change de ton chaque fois qu'on fait succéder une dominante à une autre.

Dans le mode mineur, la succession des septiémes dominantes se fait comme dans le mode majeur; mais on peut y substituer les septiémes diminuées produites par ces dominantes, en observant que toutes les parties doivent descendre par demi-ton.
(Voyez l'article des genres.)

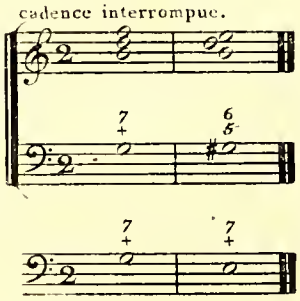
suite de cadences évitées par les septiémes diminuées.



sons générateurs.

La cadence parfaite s'interrompt en faisant succéder à la septiéme dominante, qui annonce la cadence, une autre septiéme dominante, dont le son générateur sera une tierce au dessous de la premiere.

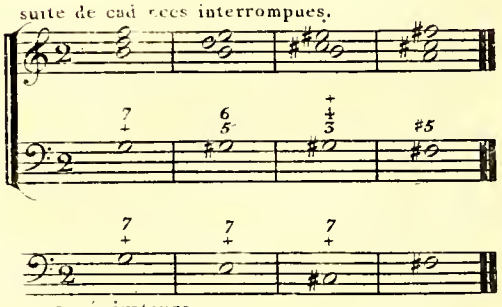
cadence interrompue.



sons générateurs.

On peut continuer à interrompre la cadence, et faire une suite de septiémes dominantes, dont chaque son générateur descendra de tierce.

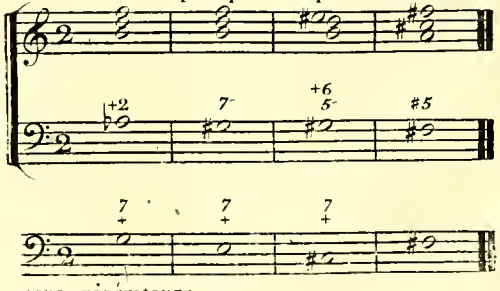
suite de cadences interrompues.



sons générateurs.

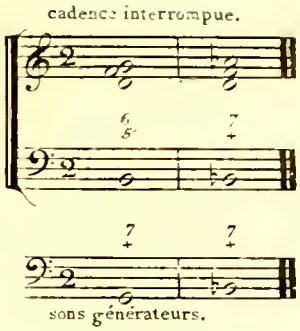
Dans le mode mineur, on peut employer les septiémes diminuées au lieu des septiémes dominantes: cette succession amene le genre enharmonique.
(Voyez l'article des genres.)

cadences interrompues par les septiémes diminuées.

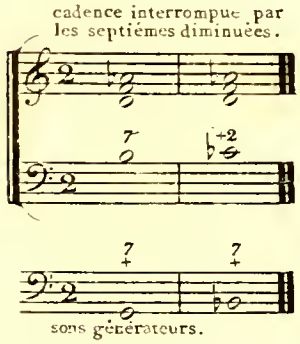


sons générateurs.

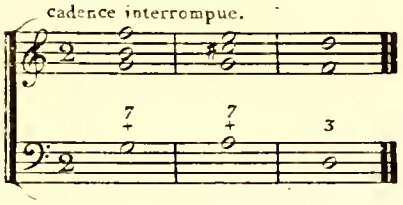
On interrompt aussi la cadence parfaite en faisant succéder à la septiéme dominante, une autre septiéme dominante dont le son générateur sera une tierce au dessus de la premiere.



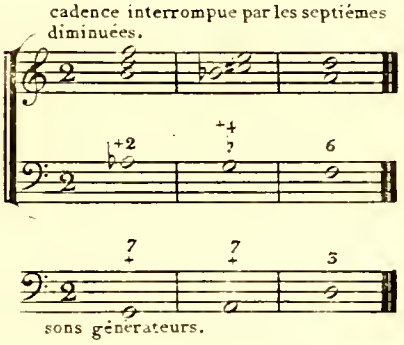
Dans le mode mineur on peut employer les septiémes diminuées au lieu des septiémes dominantes.



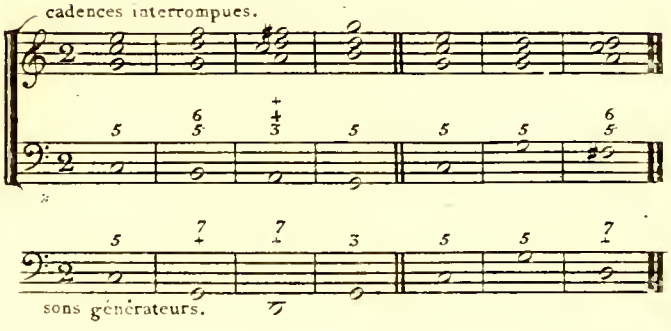
On interrompt encore la cadence parfaite, en faisant succéder à la septiéme dominante une autre septiéme dominante dont le son générateur sera une seconde au dessus de la premiere.



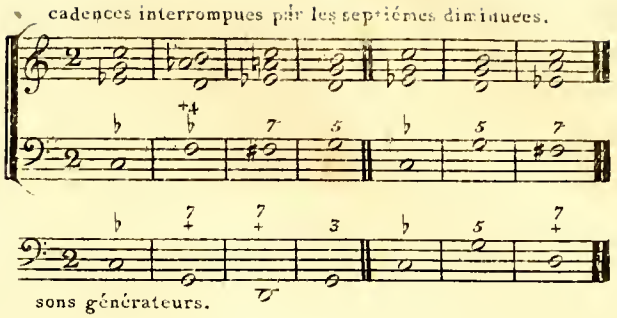
Dans le mode mineur on peut employer les septiémes diminuées au lieu des septiémes dominantes.



On interrompt aussi la cadence parfaite, en faisant succéder à une septiéme dominante, une autre septiéme dominante dont le son générateur sera une quarte au dessous de la premiere.



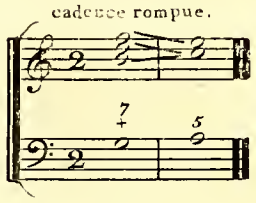
Dans le mode mineur, on peut employer les septiémes diminuées au lieu des septiémes dominantes.



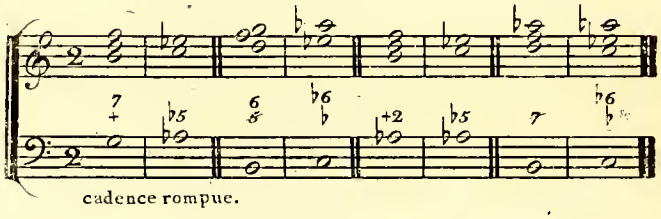
La cadence parfaite se rompt en faisant succéder à la septiéme dominante un accord consonnant autre que celui de la tonique, que cette septiéme avait annoncé.

Cadence rompue par l'accord parfait sur la sixiéme note.

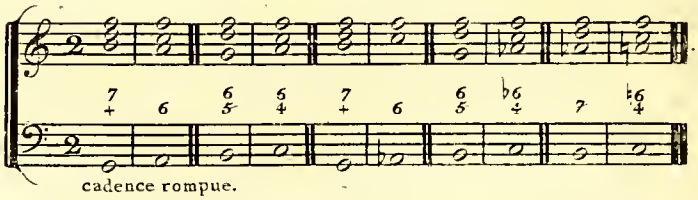
Cette maniere de rompre la cadence est la plus usitée; c'est elle qu'on désigne lorsqu'on dit simplement: CADENCE ROMPUE.



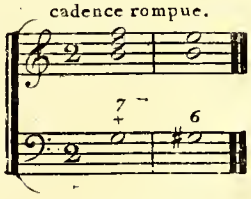
Il y a différentes manieres de l'employer dans le mode mineur.



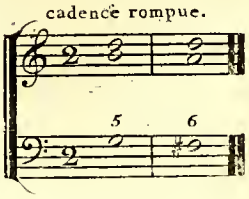
Cadence rompue par l'accord de sixte sur la sixiéme note;
et les différentes manieres de l'employer dans les deux modes.



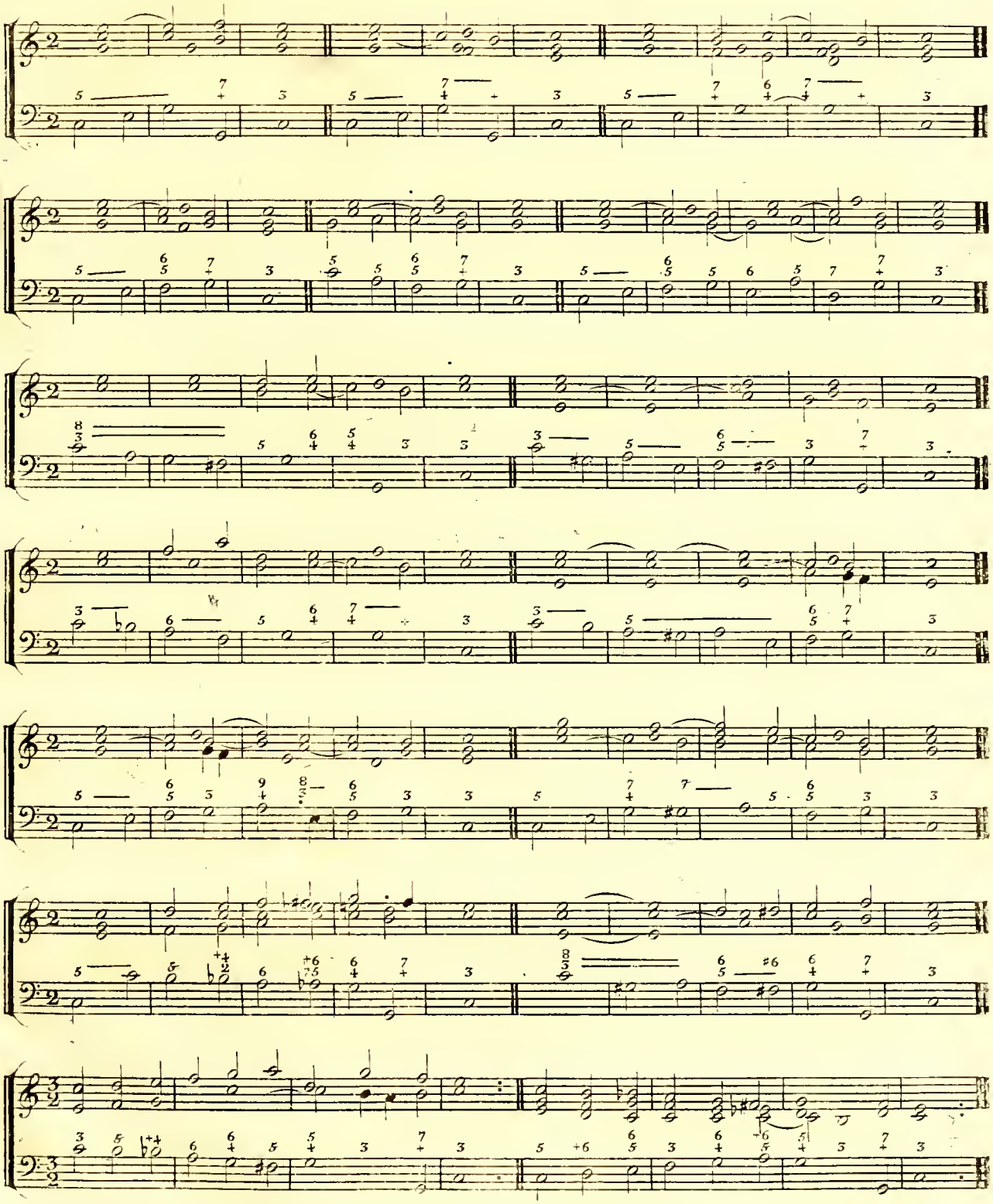
Cadence rompue par l'accord de sixte sur la dominante altérée, devenue note sensible du mode mineur relatif.



Cadence rompue par l'accord de sixte sur la quatriéme note altérée devenue note sensible de la dominante.

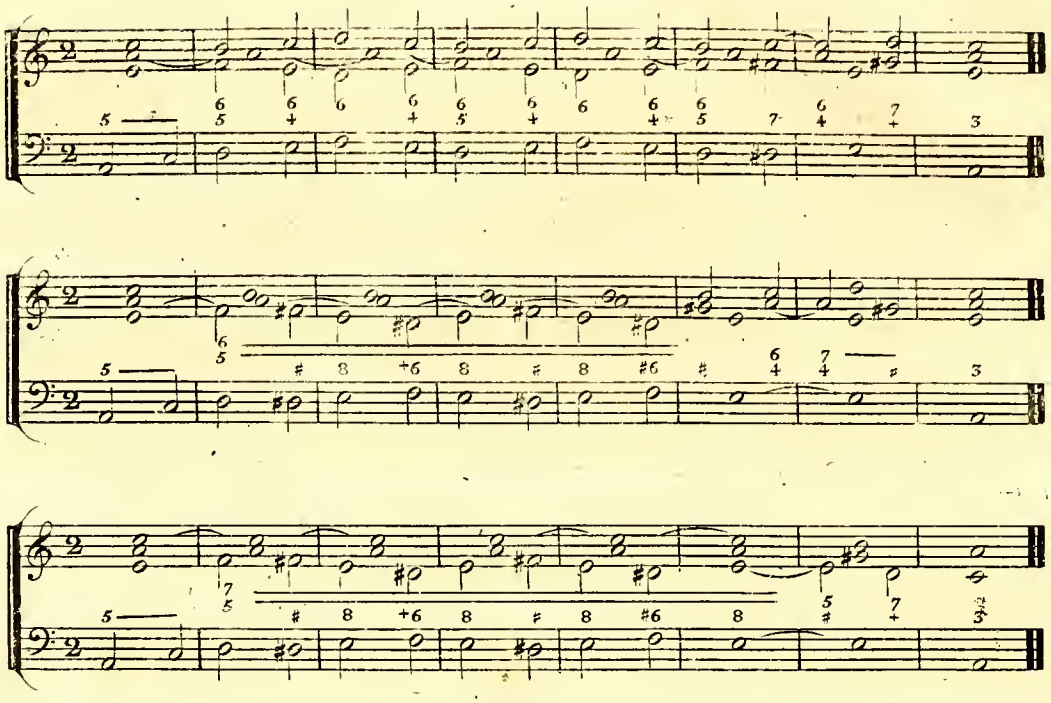


Exemples des marches les plus usitées de la basse, pour amener les cadences parfaites.

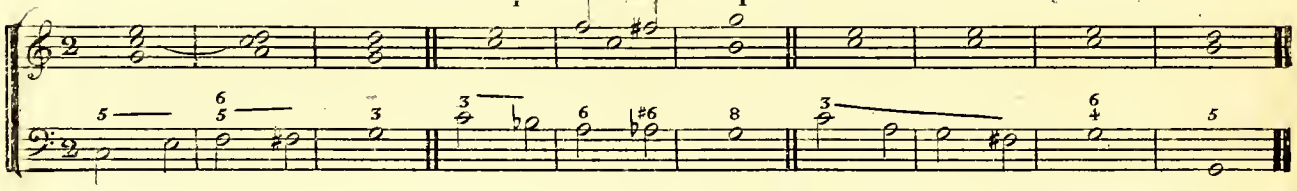


Les exemples précédens peuvent s'appliquer au mode mineur.

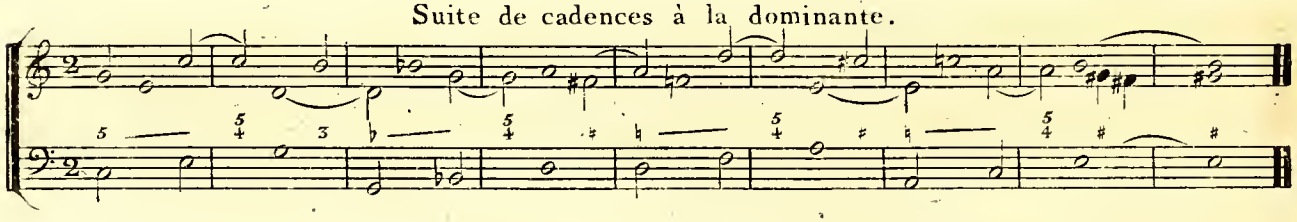
Autres exemples dans le mode mineur .



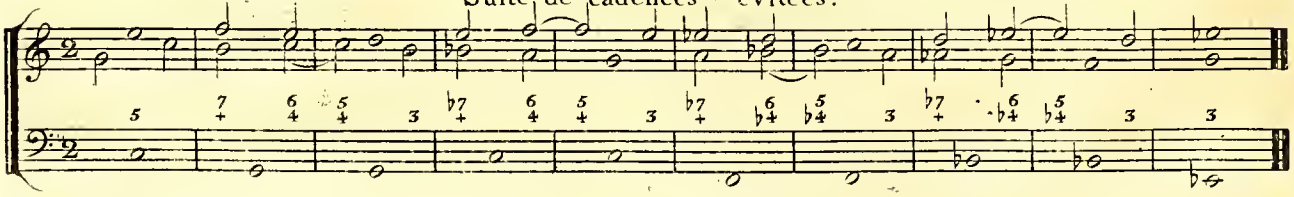
Marches de basse pour amener le repos à la dominante.



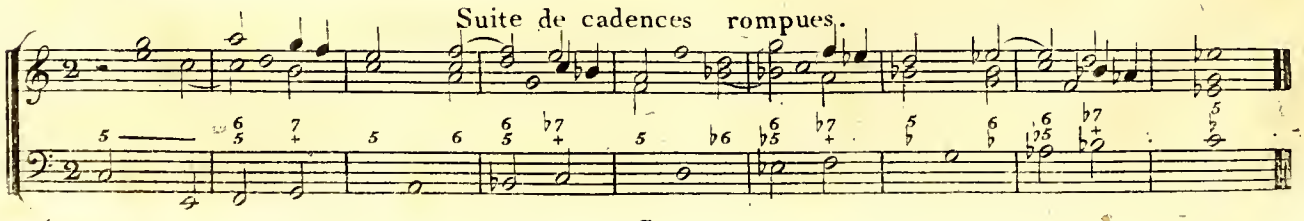
Suite de cadences à la dominante.



Suite de cadences évitées.



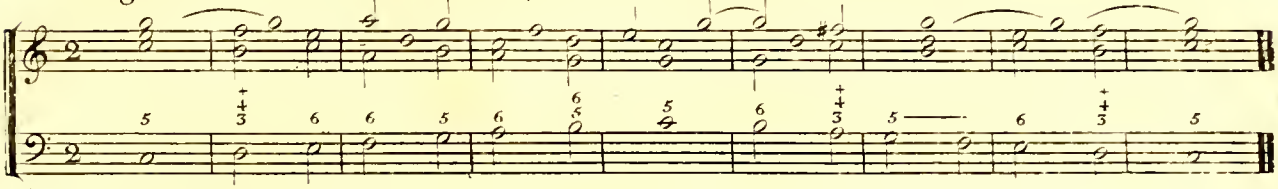
Suite de cadences rompues.



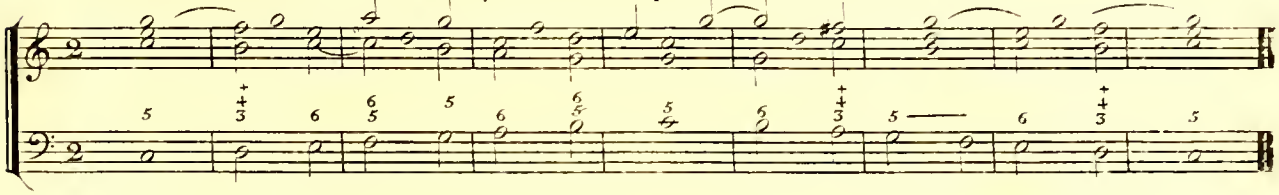
ARTICLE IX.

Les différens mouvemens de la basse parcourant l'étendue de l'échelle diatonique ; avec l'harmonie naturelle et les marches dissonnantes les plus usitées.

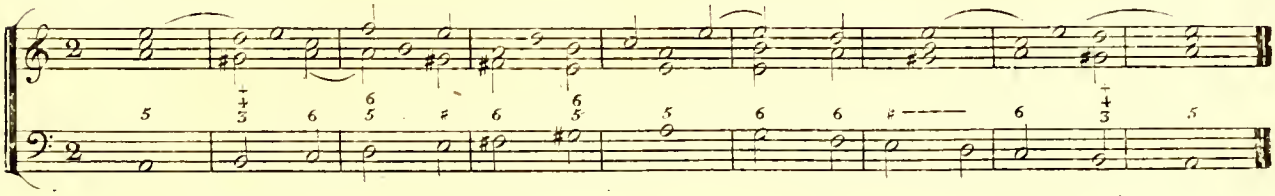
Règle de l'octave dans le mode majeur, avec les seuls accords naturels.



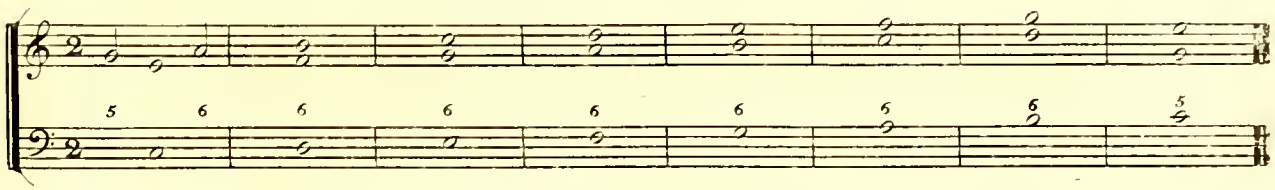
La même avec dissonnance de quinte sur la quatriéme note en montant.



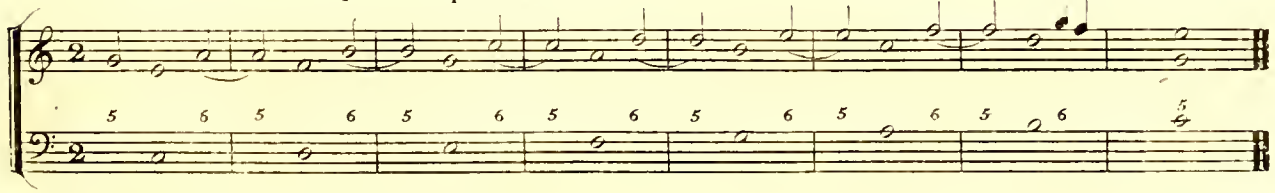
La même dans le mode-mineur.



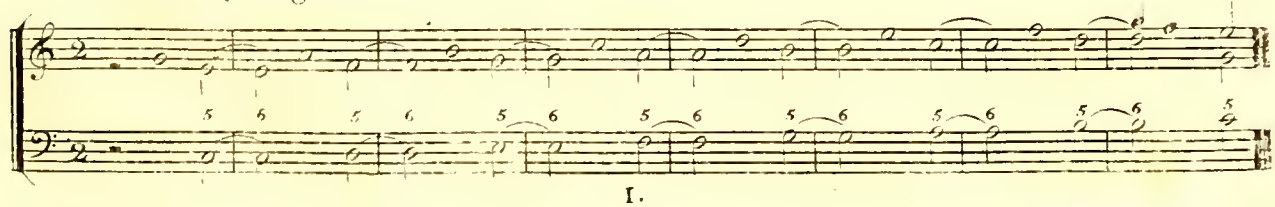
HARMONIE SIMPLE. Suite de sixtes.



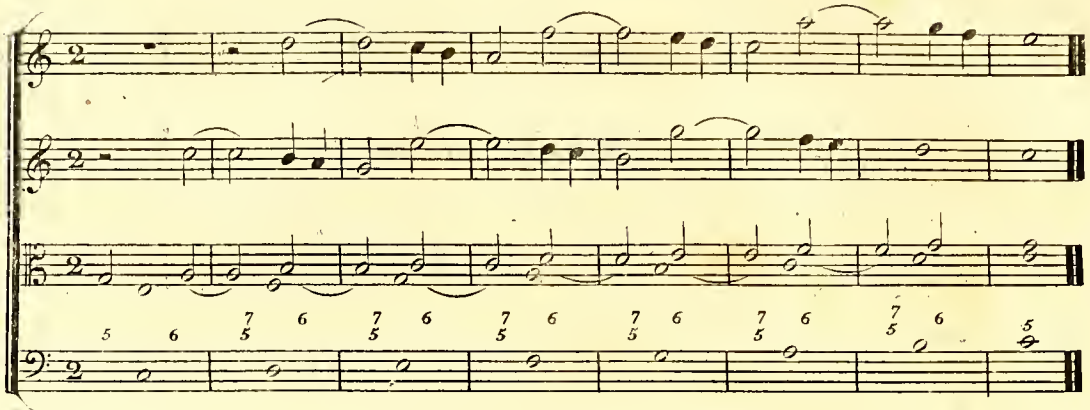
Retard des sixtes par les quintes.



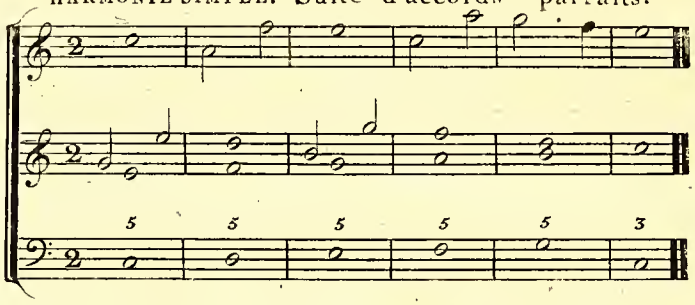
Le même passage à contre-tems.



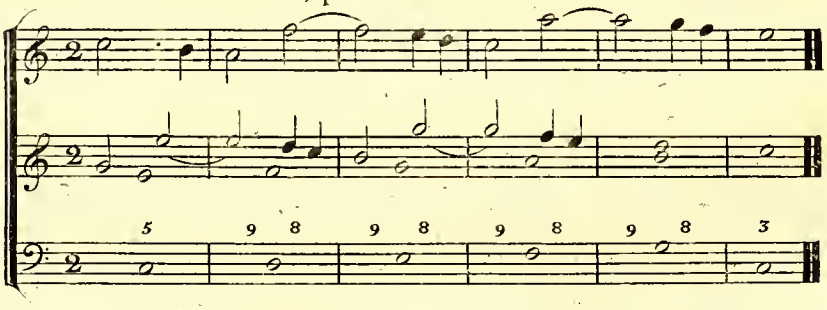
Retard des sixtes par les quintes et par les septiémes, produisant suite de septiémes.



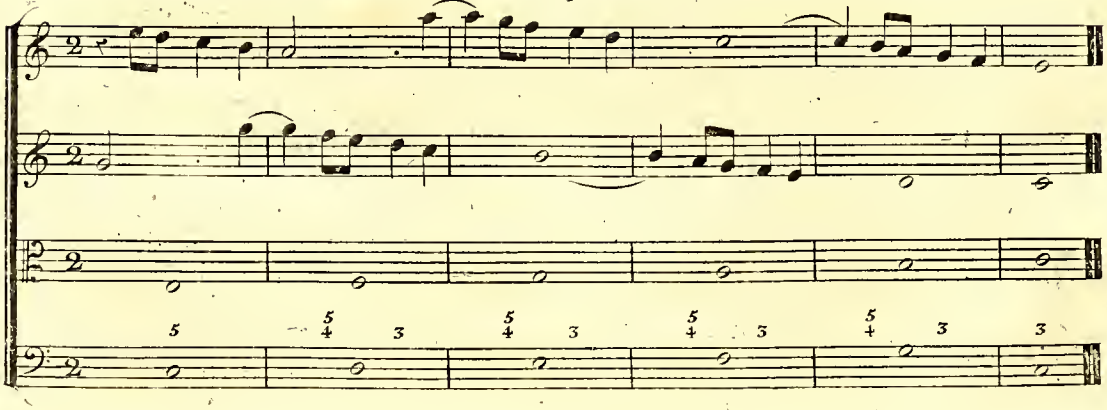
HARMONIE SIMPLE. Suite d'accords parfaits.



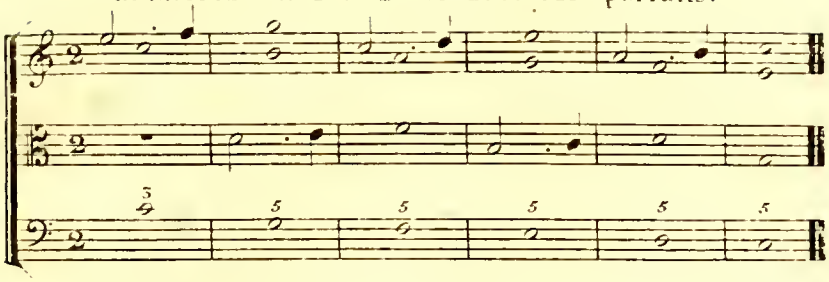
Retard de l'octave, produisant suite de neuviémes.



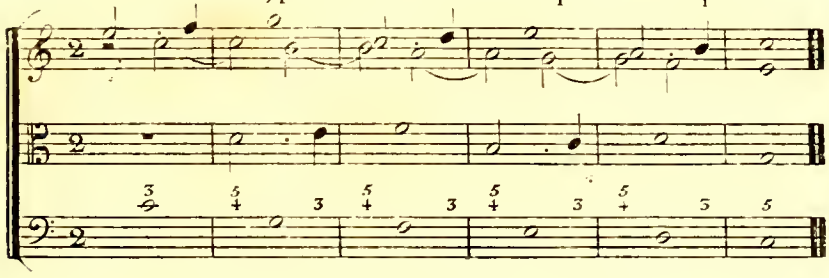
Retard de l'octave de la tierce, produisant suite de onziémes.



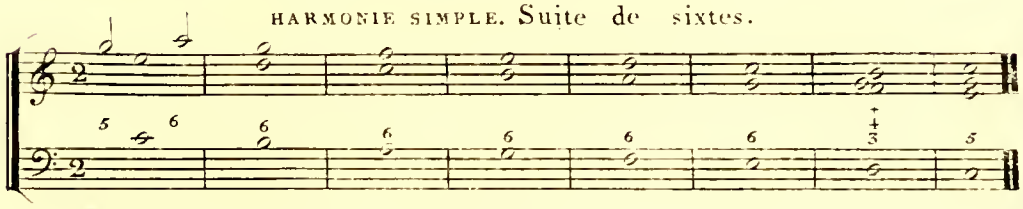
HARMONIE SIMPLE. Suite d'accords parfaits.



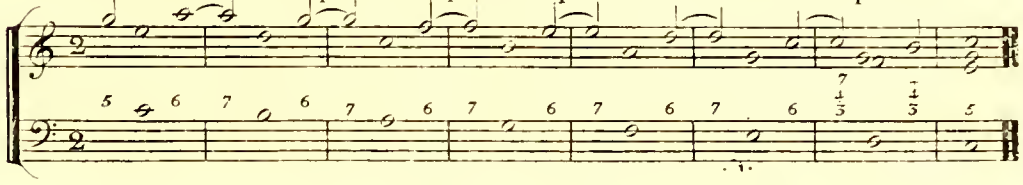
Retard des tierces, produisant suite de quartes et quintes.



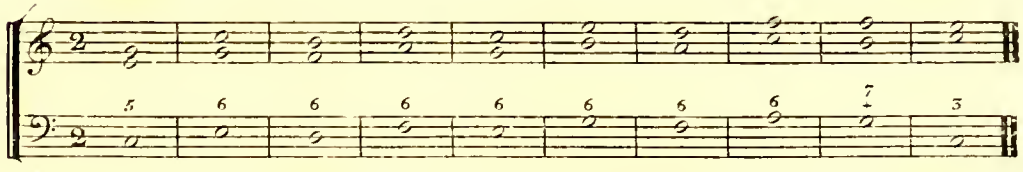
HARMONIE SIMPLE. Suite de sixtes.



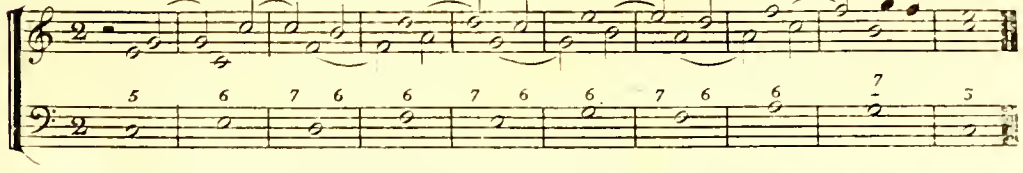
Retard des sixtes par les septiémes, produisant suite de septiémes.



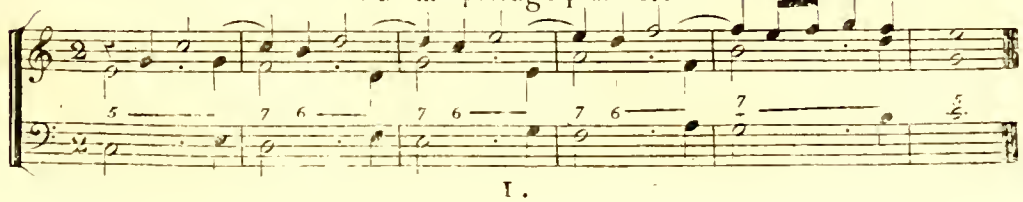
HARMONIE SIMPLE. Suite de sixtes.



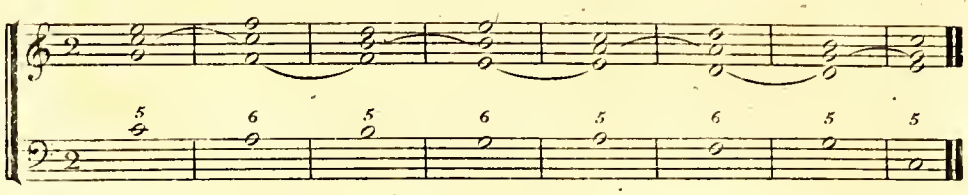
Retard des sixtes par les septiémes, quand la basse descend de seconde.



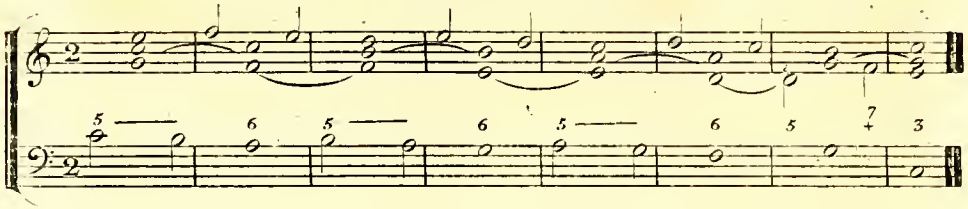
Le même passage plus serré.



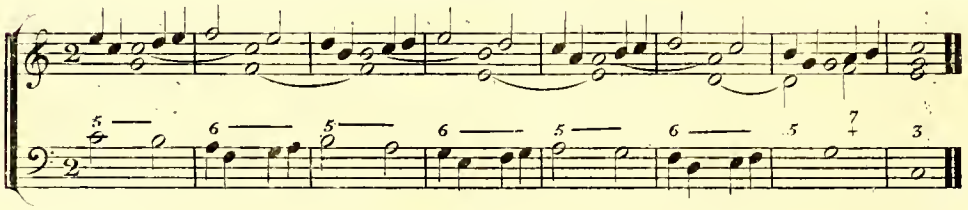
HARMONIE SIMPLE. Suite d'accords parfaits et de sixtes.



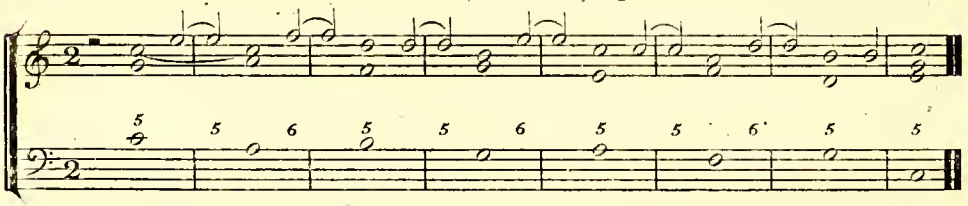
La même avec des notes de passage au chant et à la basse.



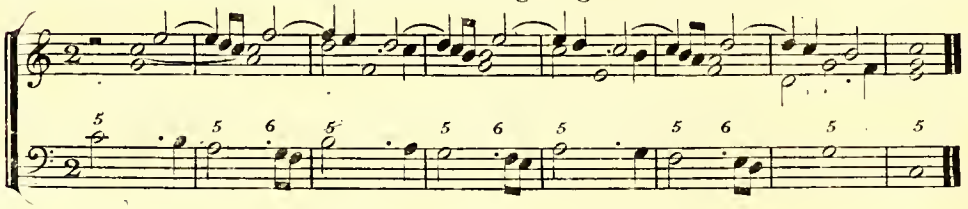
La même autrement figurée.



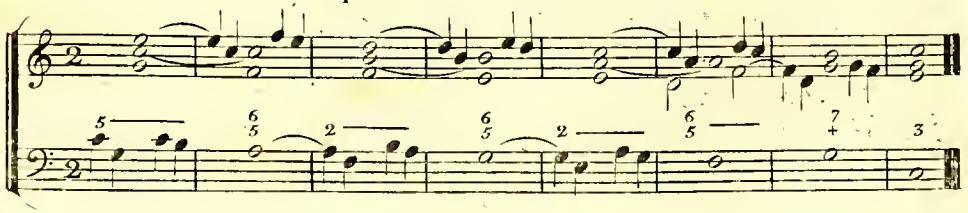
Retard des sixtes par les quintes.



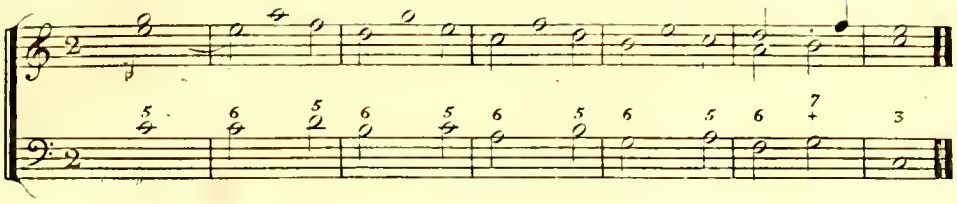
Le même passage figuré.



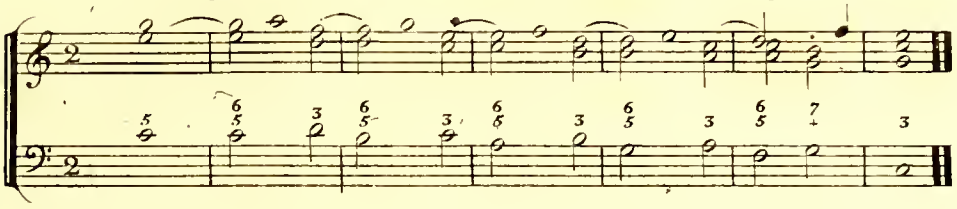
Suite de quintes et sixtes et de secondes.



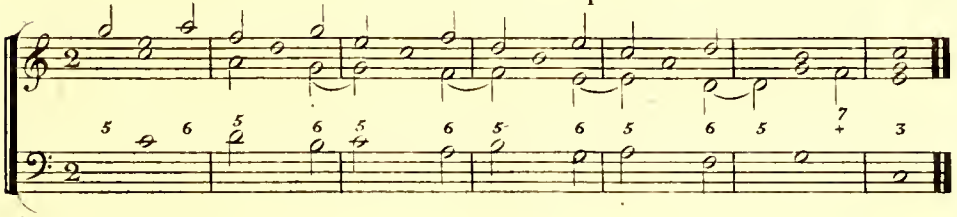
HARMONIE SIMPLE. Suite de sixtes et d'accords parfaits.



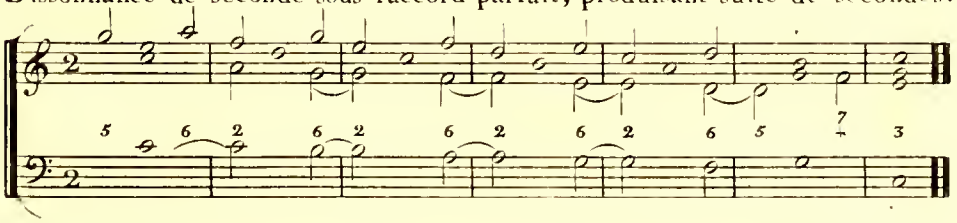
Dissonnance de quinte dans l'accord de sixte, produisant suite de quintes et sixtes.



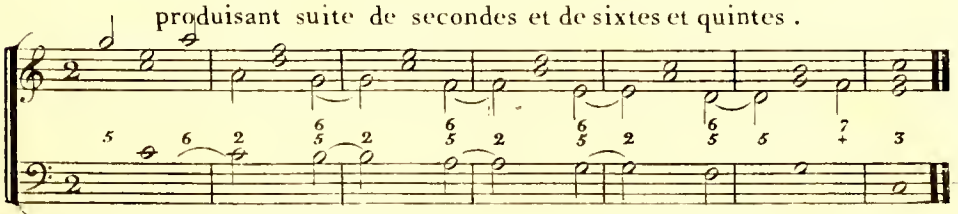
HARMONIE NATURELLE. Suite d'accords parfaits et de sixtes.



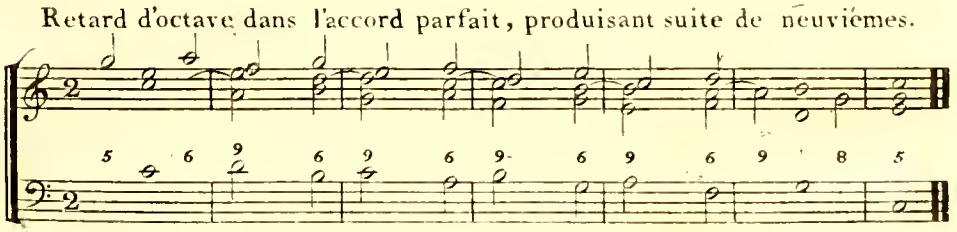
Dissonnance de seconde sous l'accord parfait, produisant suite de secondes.



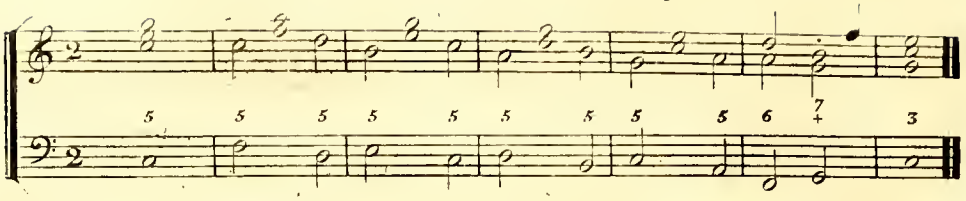
Dissonnance de seconde sous l'accord parfait, et de quinte dans l'accord de sixte, produisant suite de secondes et de sixtes et quintes.



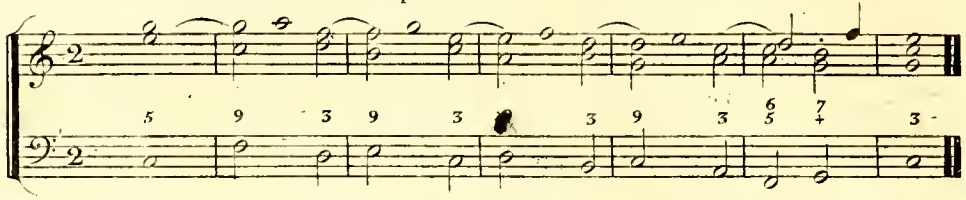
Retard d'octave dans l'accord parfait, produisant suite de neuviémes.



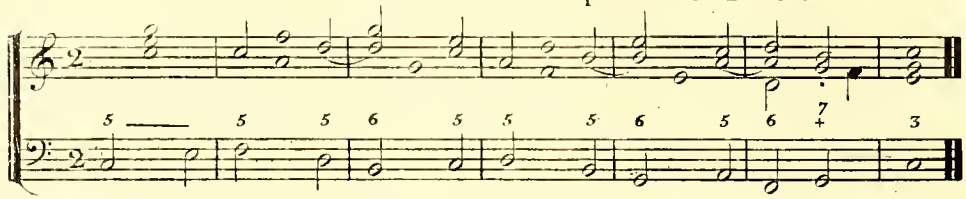
HARMONIE SIMPLE. Suite d'accords parfaits.



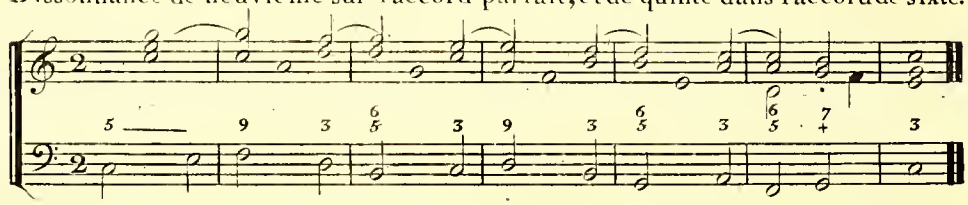
Retard d'octave, produisant suite de neuviémes.



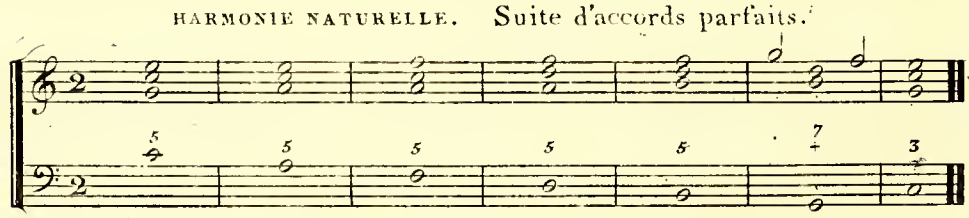
HARMONIE SIMPLE. Suite d'accords parfaits et de sixtes.



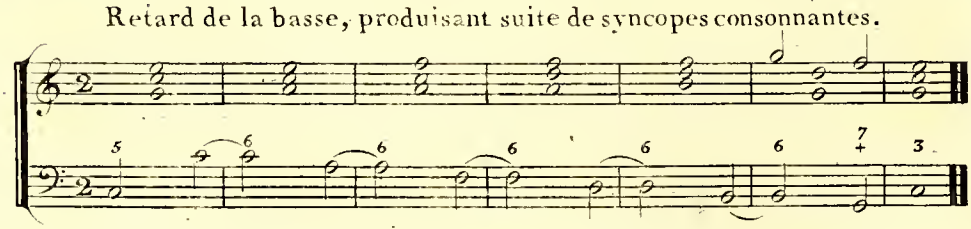
Dissonnance de neuviéme sur l'accord parfait, et de quinte dans l'accord de sixte.



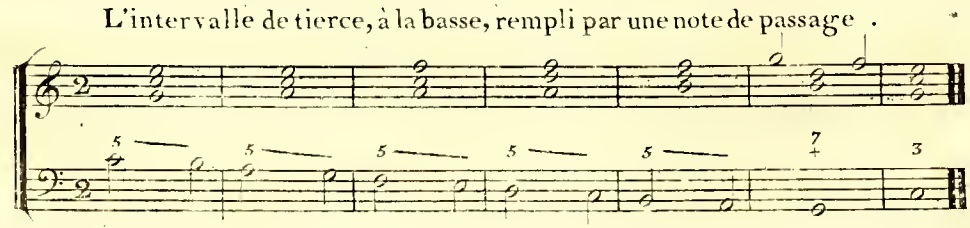
HARMONIE NATURELLE. Suite d'accords parfaits.



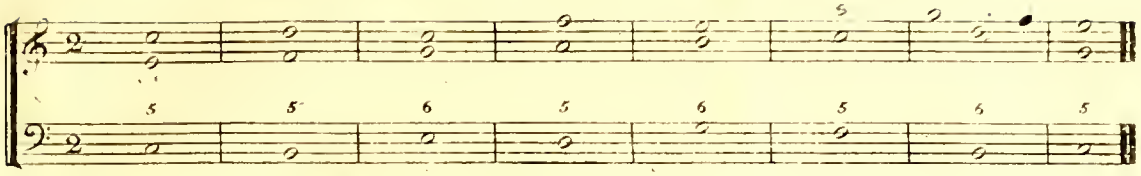
Retard de la basse, produisant suite de syncopes consonnantes.



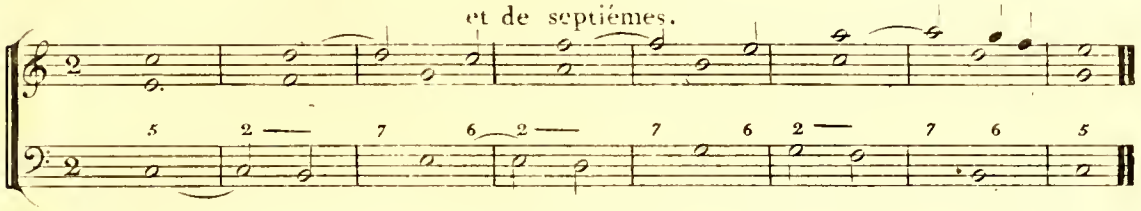
L'intervalle de tierce, à la basse, rempli par une note de passage.



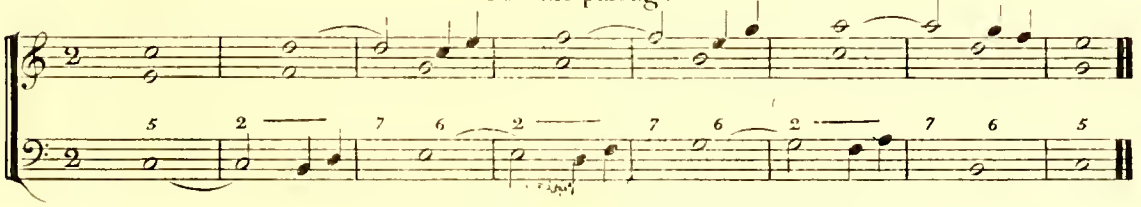
HARMONIE SIMPLE. Suite d'accords parfaits et de sixtes.



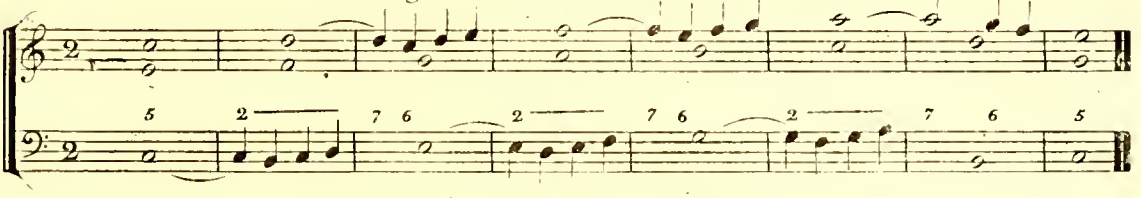
Retard de l'accord parfait à la basse, et de la sixte dans le chant, produisant suite de secondes et de septiémes.



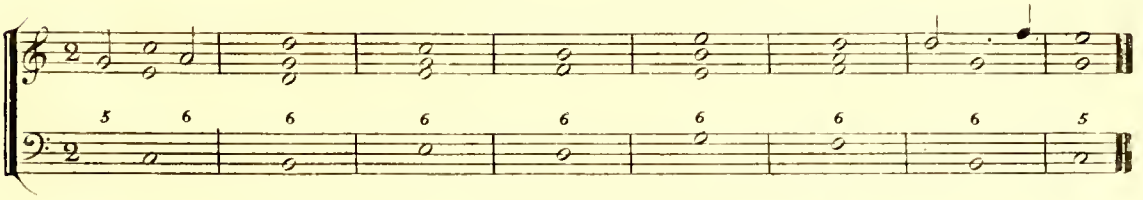
Le même passage.



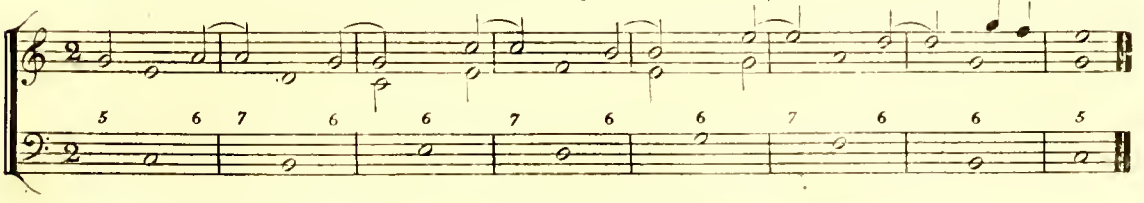
Le même passage, dans lequel le saut de quarte est rempli.



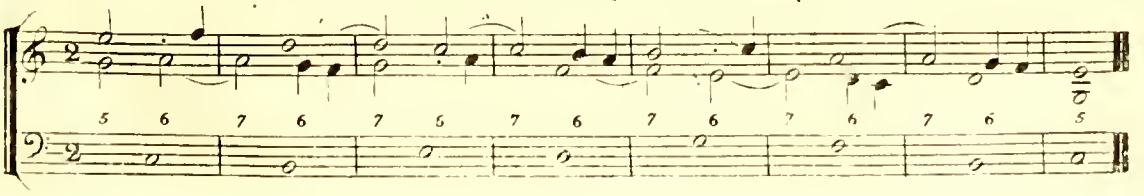
HARMONIE SIMPLE. Suite de sixtes.



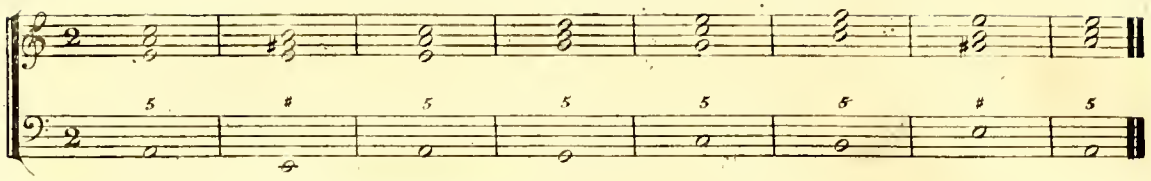
Retard de sixte, faisant suite de septiémes de deux en deux mesures.



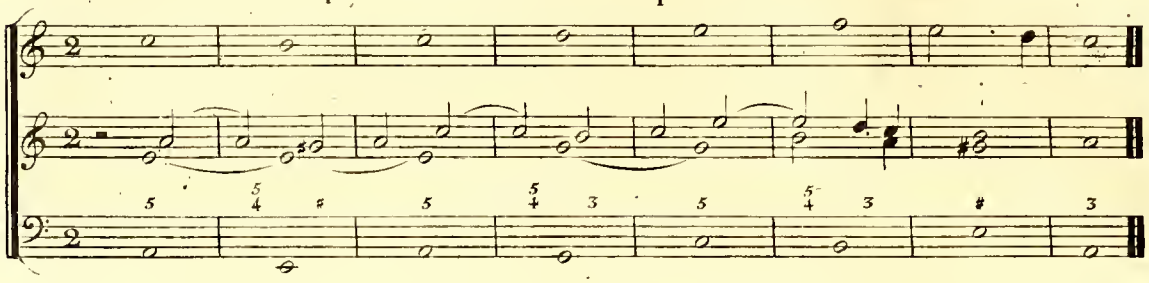
Retard de sixte, faisant suite de septiémes à chaque mesure.



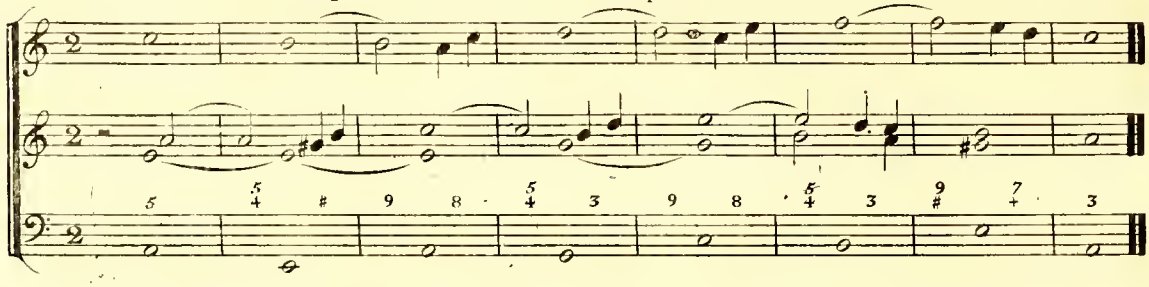
HARMONIE NATURELLE. Suite d'accords parfaits.



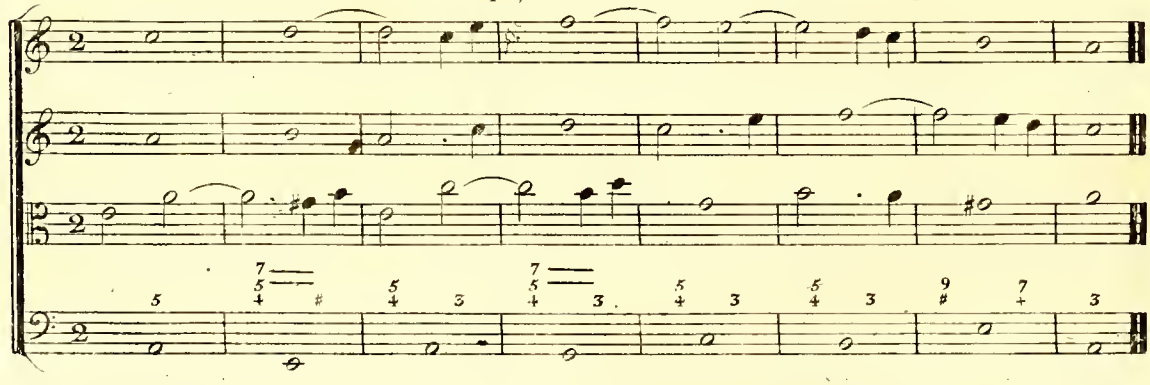
Retard de tierce produisant dissonnance de quarte de deux en deux mesures.



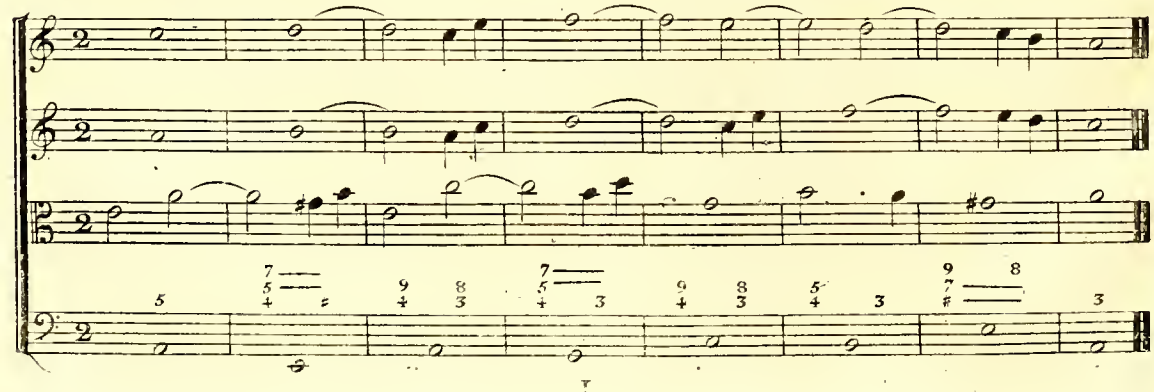
Retard de tierce et d'octave produisant dissonnance de quarte et de neuviéme alternativement.



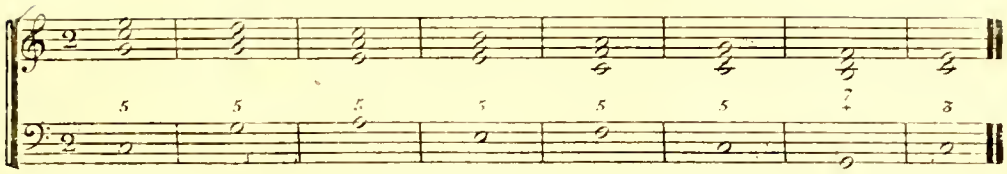
Retard de tierce dans la septiéme dominante et dans l'accord parfait.



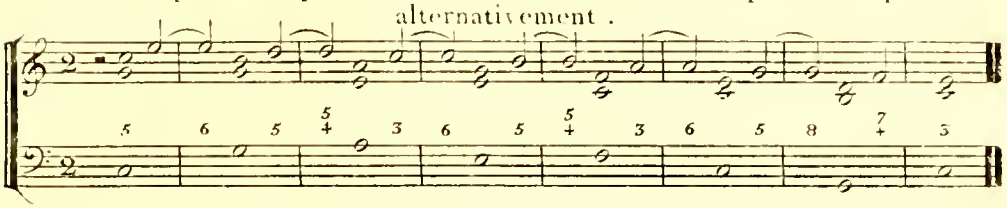
Retard de tierce dans la septiéme dominante, et de tierce et d'octave dans l'accord parfait.



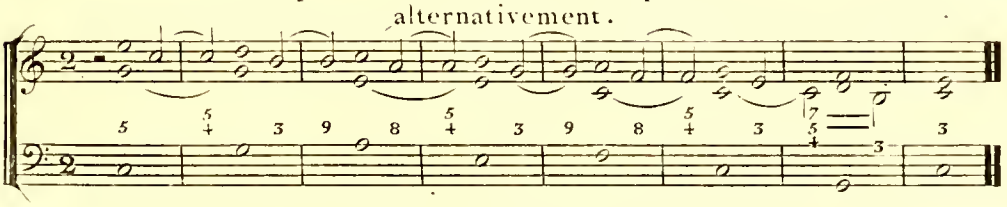
HARMONIE SIMPLE. Suite d'accords parfaits.



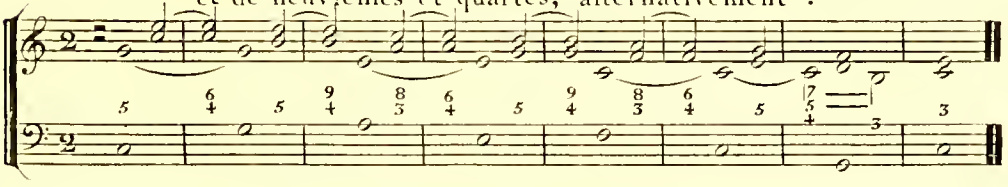
Retard de la premiere partie, faisant suite de sixtes et de quartes et quintes, alternativement.



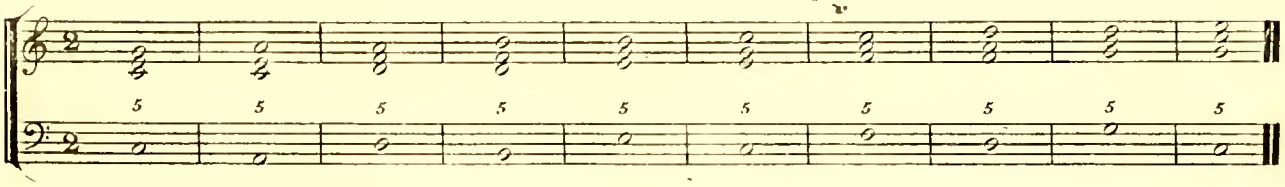
Retard de la seconde partie, faisant suite de quartes et de neuviémes, alternativement.



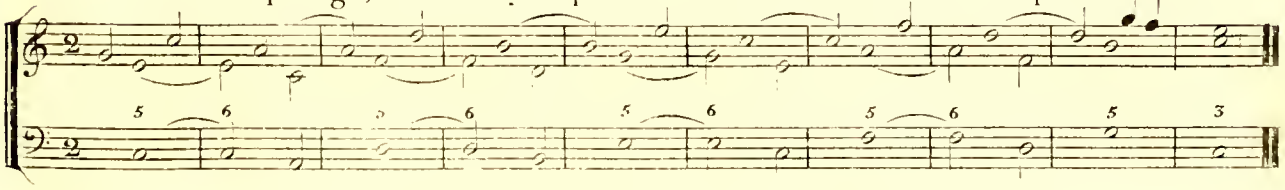
Retard de deux parties à la fois, faisant suite de quartes et sixtes, et de neuviémes et quartes, alternativement.



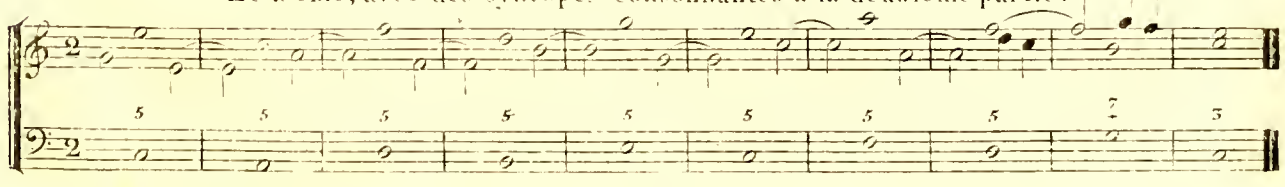
HARMONIE SIMPLE. Suite d'accords parfaits.



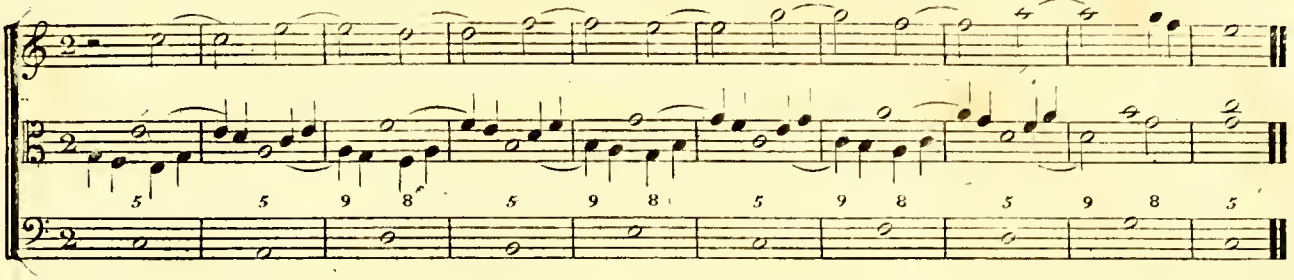
Le même passage, avec des syncopes consonnantes dans toutes les parties.



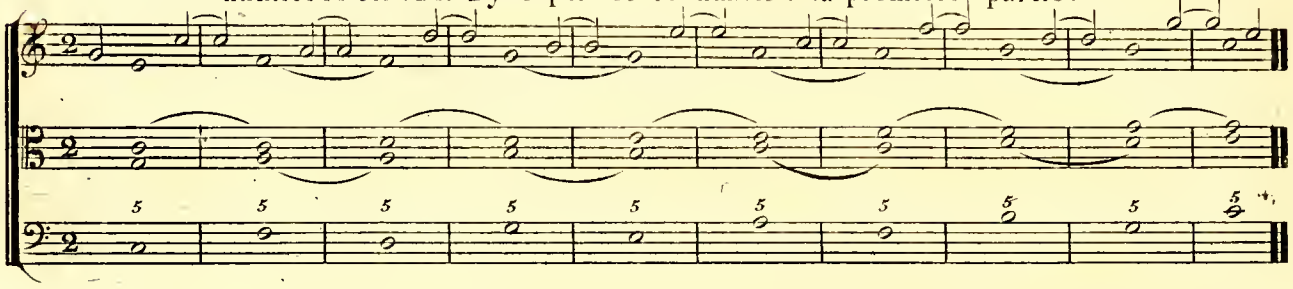
Le même, avec des syncopes consonnantes à la deuxiéme partie.



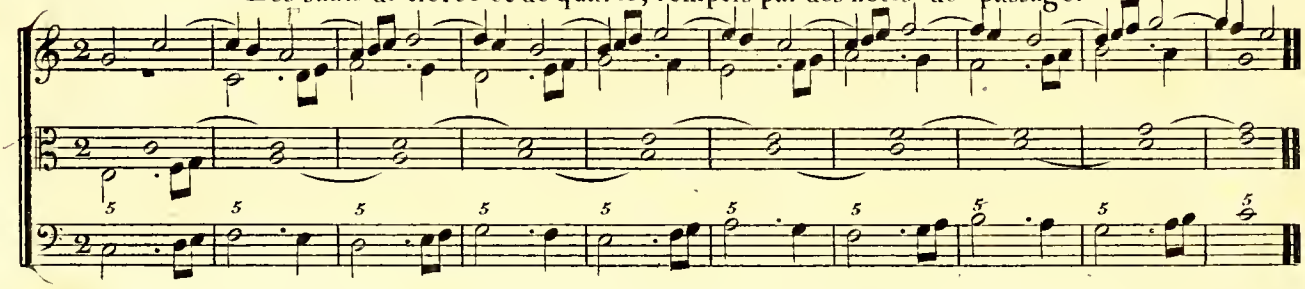
Le même passage, dans lequel l'octave est retardée à la premiere partie, et où les deux parties intermédiaires sont figurées par des notes de passage.



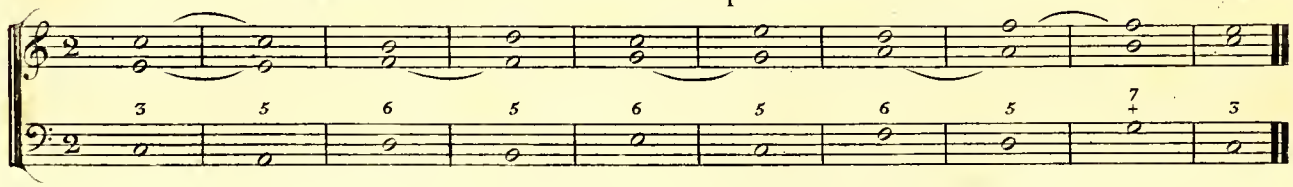
HARMONIE SIMPLE. Syncopes consonnantes à la premiere partie.



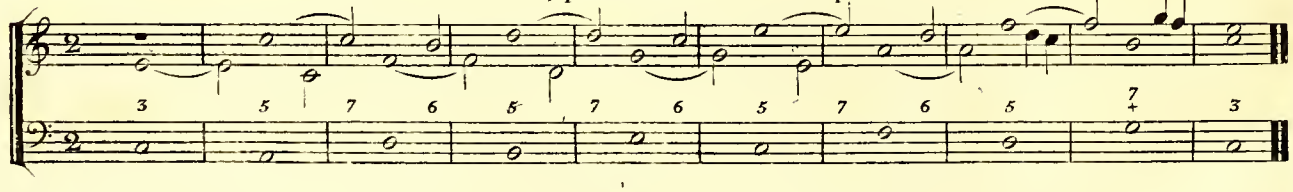
Les sauts de tierce et de quarte, remplis par des notes de passage.



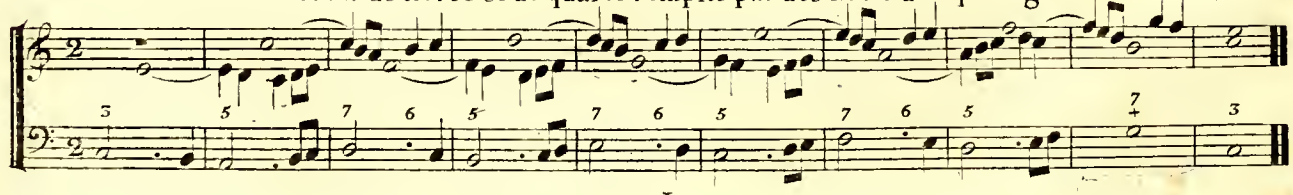
HARMONIE SIMPLE. Suite d'accords parfaits et de sixtes.



Retard de sixte, produisant suite de septiémes.

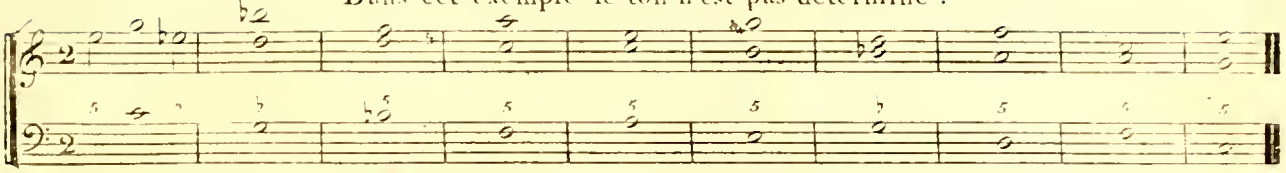


Les sauts de tierce et de quarte remplis par des notes de passage.

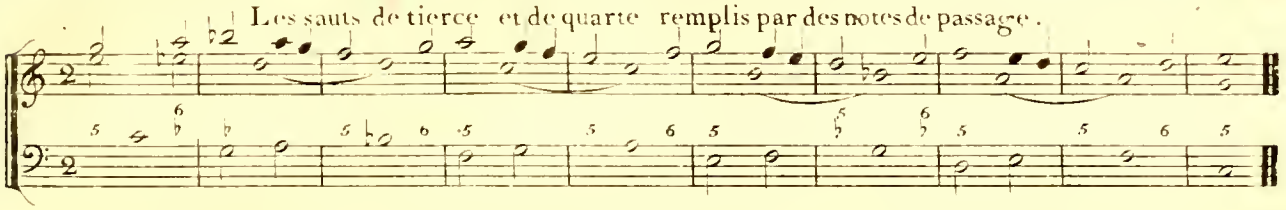


HARMONIE SIMPLE. Suite d'accords parfaits.

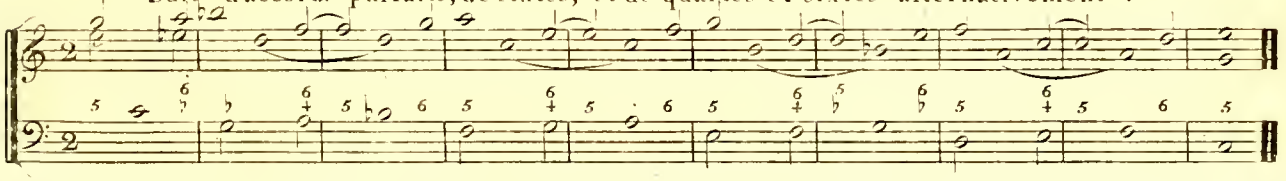
Dans cet exemple le ton n'est pas déterminé.



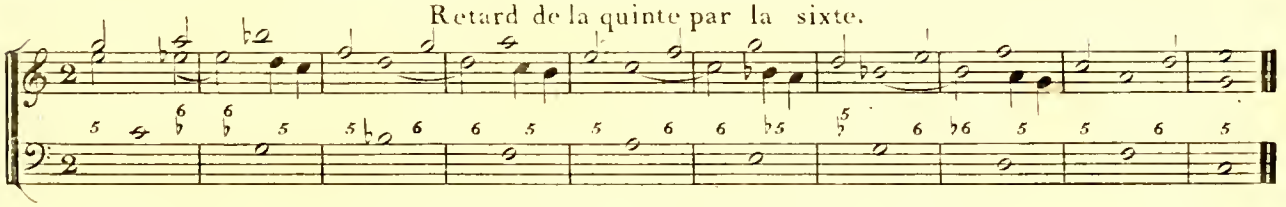
Les sauts de tierce et de quarte remplis par des notes de passage.



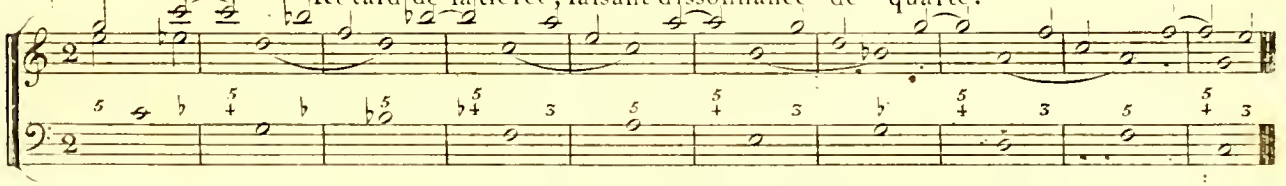
Suite d'accords parfaits, de sixtes, et de quartes et sixtes alternativement.



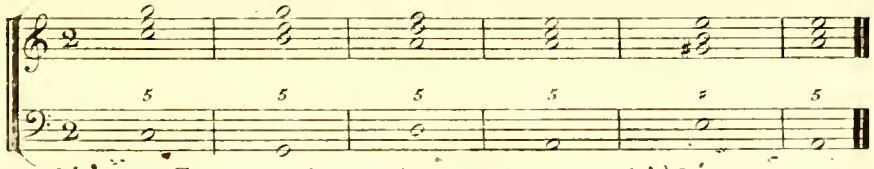
Retard de la quinte par la sixte.



Retard de la tierce, faisant dissonnance de quarte.

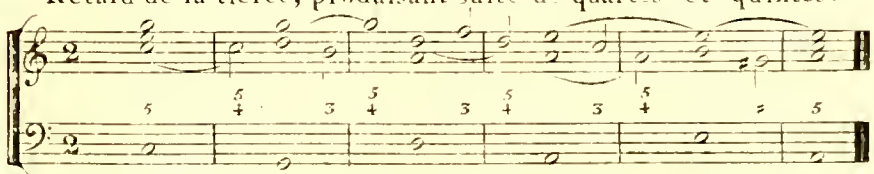


HARMONIE SIMPLE. Suite d'accords parfaits.

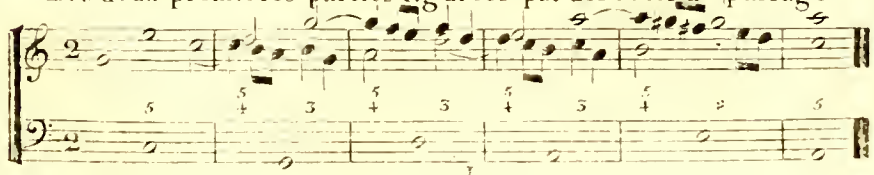


Cet exemple termine dans le ton relatif.

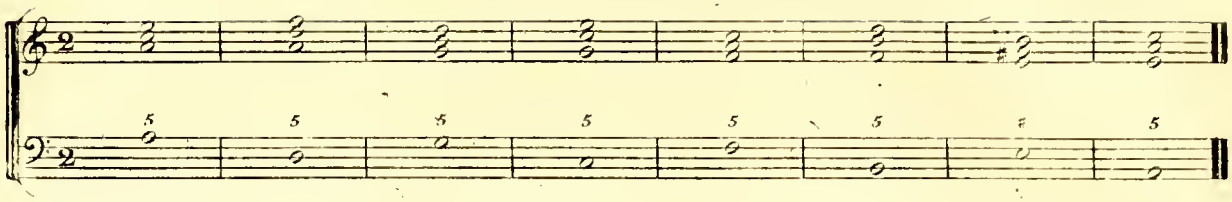
Retard de la tierce, produisant suite de quartes et quintes.



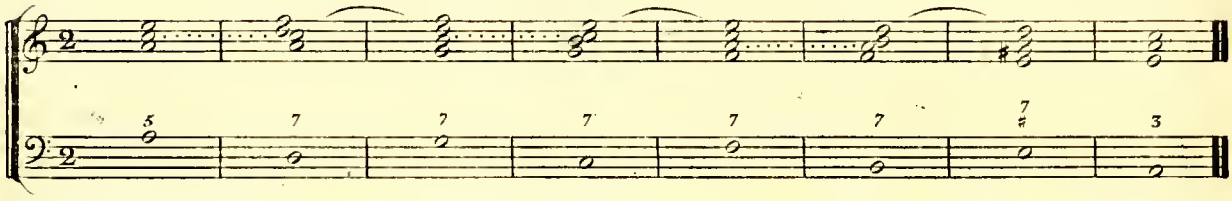
Les deux premieres parties figurées par des notes de passage.



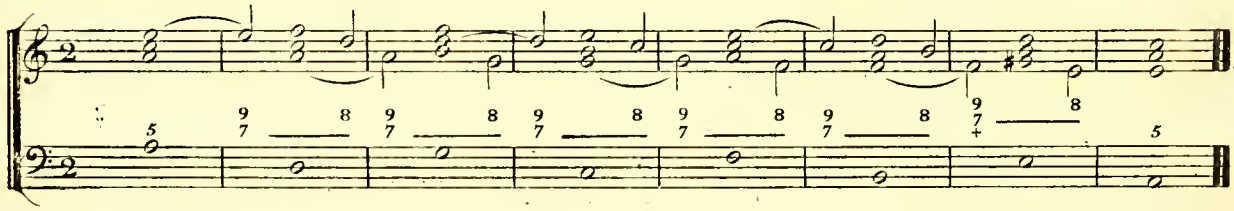
Suite d'accords parfaits.



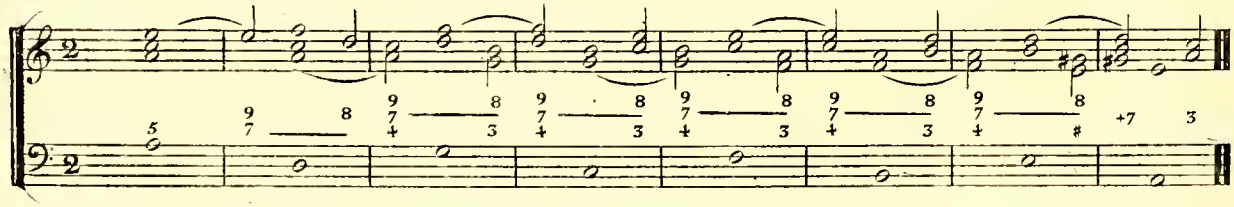
Prolongation de septiéme sur l'accord parfait.



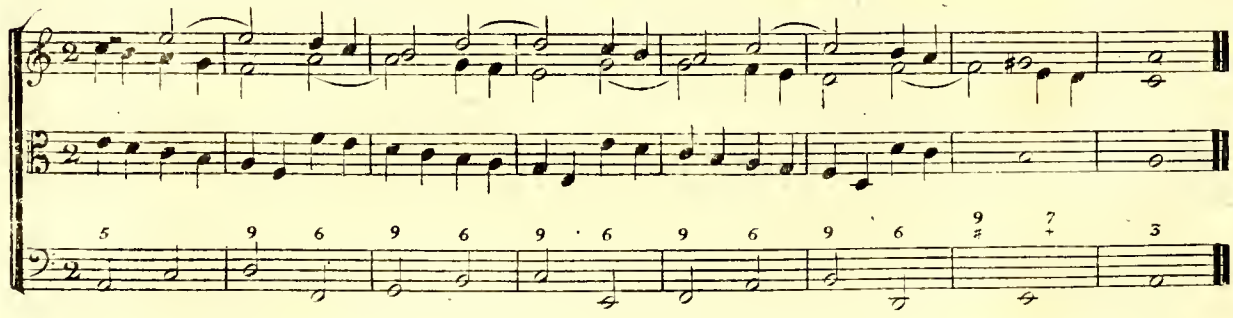
Prolongation de septiéme, et retard d'octave,
produisant double dissonnance de septiéme et de neuviéme.



Prolongation de septiéme avec retard d'octave et de tierce,
produisant triple dissonnance de septiéme, de neuviéme et de quarte.



Retard d'octave, faisant suite de neuviémes.

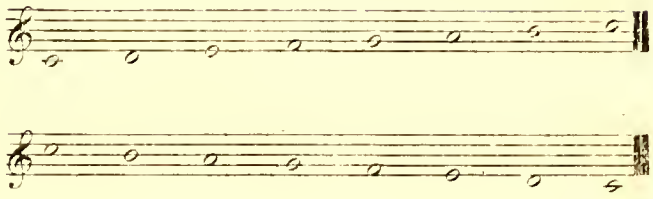


ARTICLE X.

GENRES.

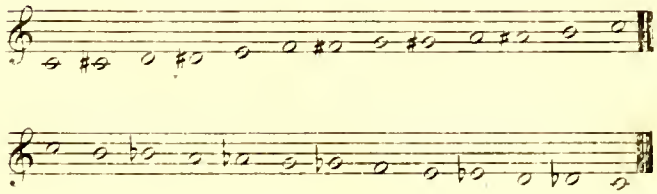
Il y a trois genres:
Le Diatonique, le Chromatique et l'Enharmonique.

Le genre diatonique procède par tons et par demi-tons naturels, c'est-à-dire sans altération; ainsi les deux demi-tons qui se trouvent dans la gamme, sont du genre diatonique; et la gamme, soit en montant, soit en descendant se nomme Gamme ou Echelle Diatonique.

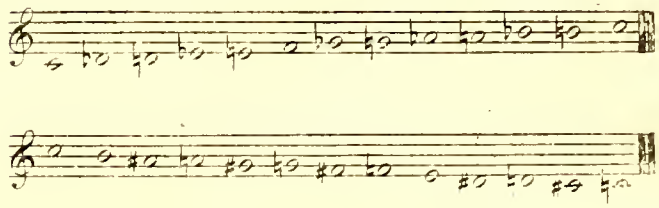


Le genre chromatique ne procède que par demi-tons; ainsi une gamme, en montant ou en descendant par demi-tons, se nomme gamme ou échelle chromatique.

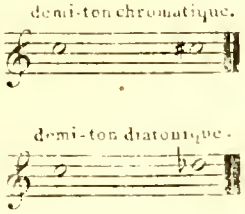
On employe en montant le chromatique par dièses, et en descendant le chromatique par bémols, suivant la maniere la plus naturelle.



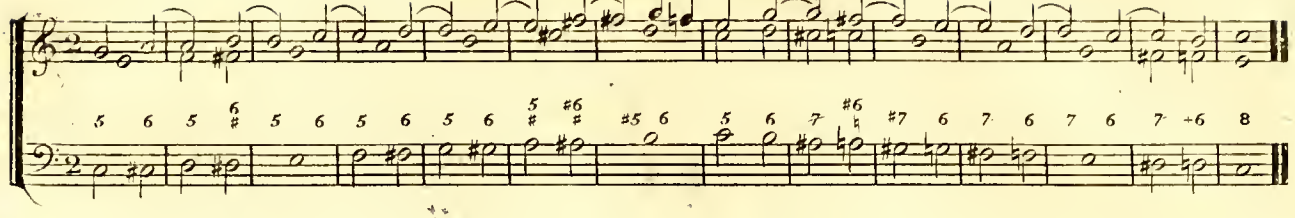
Cependant on peut l'employer des deux manieres, en montant et en descendant.



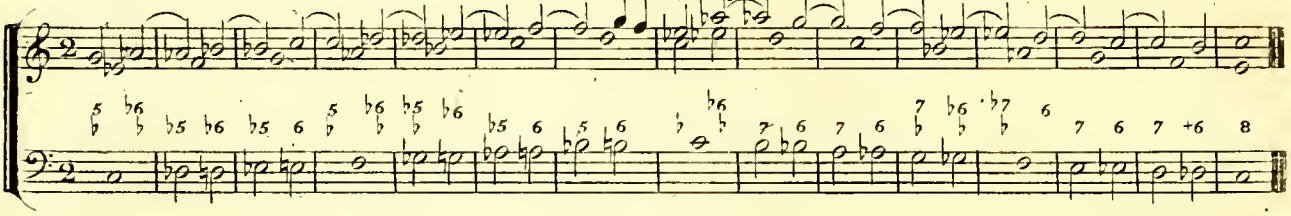
Quoiqu'on nomme chromatique une succession de demi-tons, le demi-ton chromatique proprement dit n'est que le demi-ton qui existe d'une note à la même note, subissant une altération; et le demi-ton diatonique est celui qui existe d'une note à une autre.



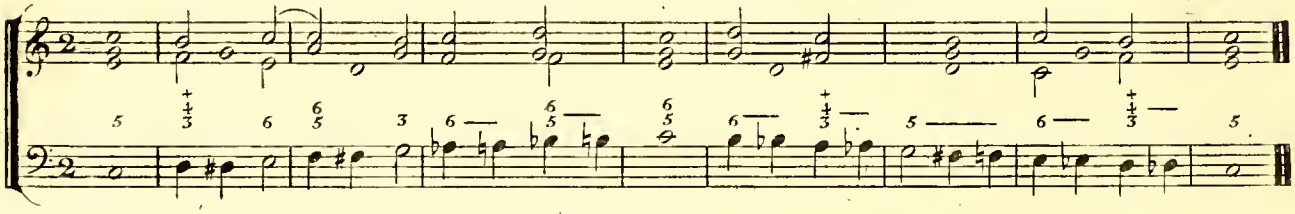
Gamme chromatique par dièses.



Gamme chromatique par bémols.

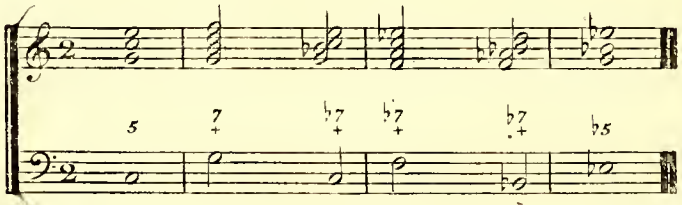


Autre gamme chromatique.



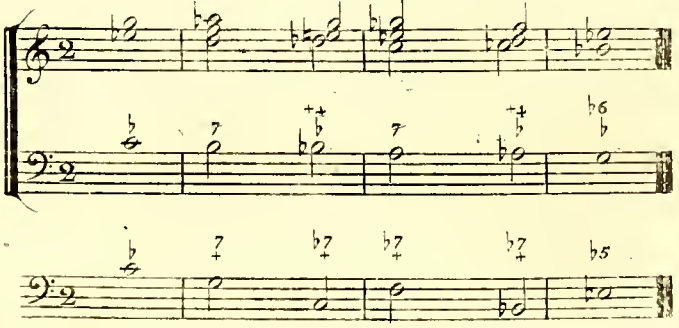
Suite chromatique

produite par une succession de cadences évitées.



La même par les septiémes diminuées.

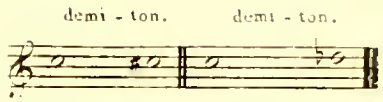
Dans cette succession, toutes les parties ont une marche chromatique.

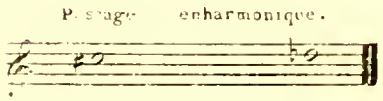


Sons générateurs.

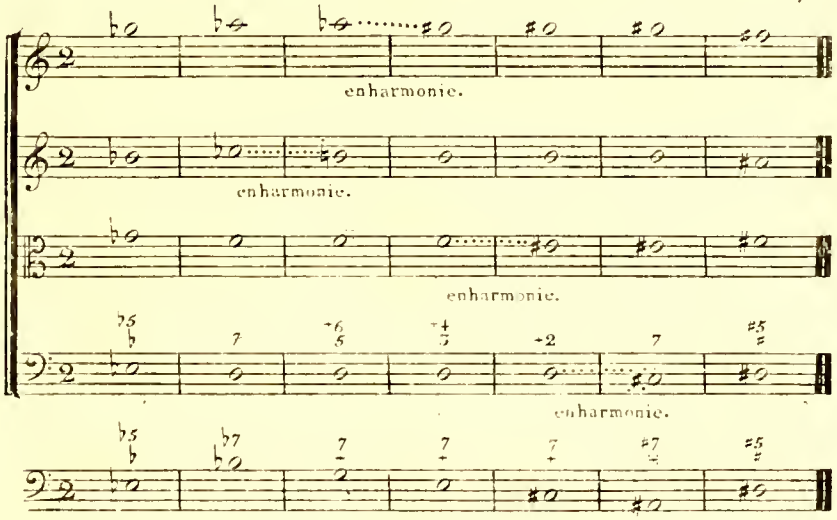
Le genre enharmonique est le passage d'une note à une autre sans que l'intonation de la note ait été changée d'une maniere sensible.

Par exemple d'UT à UT♯ on compte un demi-ton, et d'UT à RÉ♭ on compte également un demi-ton; ces deux sons ont donc la même intonation suivant le tempérament; ainsi, apres un RÉ♭ faites un UT♯, ou après un UT♯ faites un RÉ♭, ces deux notes ne changeront pas sensiblement d'intonation, quoiqu'elles ayent changé de nom. Le passage d'une de ces notes à l'autre se nomme ENHARMONIE.





L'accord de septiéme diminuée est celui qui produit le plus naturellement le genre enharmonique, puisqu'il peut se présenter sous quatre faces différentes sans qu'il y ait eu de changement sensible dans l'intonation.



Sons générateurs.

L'exemple commence en MI♭ mineur.

L'UT♭ se change en SI♮ à la troisiéme mesure.

Le LA♭ se change en SOL♯ à la quatriéme mesure.

Le FA se change en MI♯ à la cinquiéme mesure.

Le RÉ se change en UT𝄪 à la sixiéme mesure.

L'exemple finit en RÉ♯ mineur qui est le ton correspondant à celui de MI♭ mineur, dans lequel il a commencé.

Il faut remarquer que c'est toujours la dissonnance de la septiéme diminuée qui a subi un changement et qui a produit le passage enharmonique.

On voit par la succession des sons générateurs, que c'est une suite de cadences interrompues qui a amené ce passage.

ARTICLE XI.

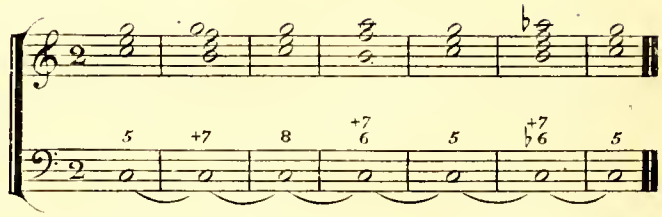
PÉDALE.

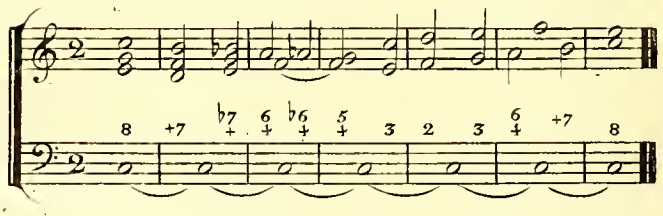
La pédale est un son prolongé à la basse, sur lequel on fait passer des accords qui lui sont étrangers, mais qui de tems en tems doivent contenir la note prolongée, sans quoi l'effet de la pédale serait désagréable.

La pédale se fait sur la tonique et sur la dominante.

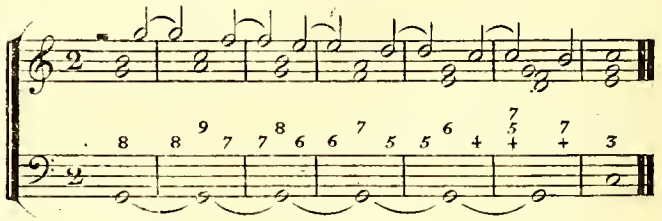
La pédale de tonique reçoit plus particulierement l'accord de septiéme dominante, de septiéme de sensible et de septiéme diminuée par la raison que tous ces accords faisant leur résolution sur la tonique, le son de la pédale se trouve souvent faire partie de l'harmonie.

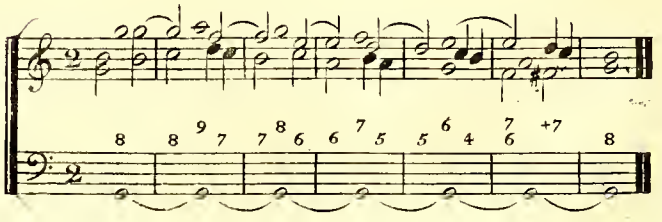
On peut moduler sur la pédale en la considérant tantôt comme tonique et tantôt comme dominante.





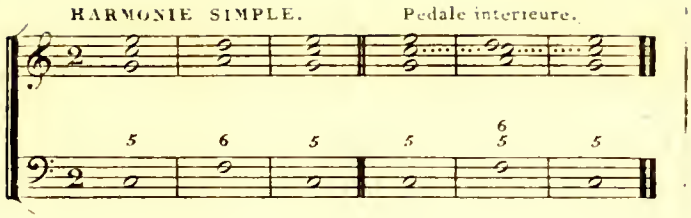
La pédale sur la dominante reçoit toutes les marches consonnantes et dissonnantes. Elle doit commencer par le repos à la dominante et finir par la cadence parfaite, ou par le repos à la dominante.



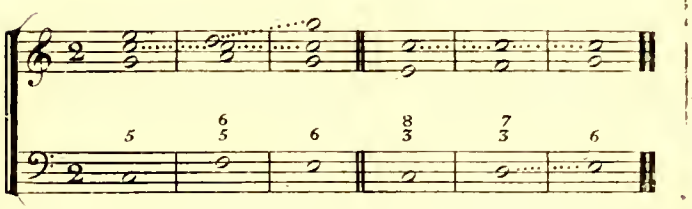


La pédale se fait à la partie la plus grave, et l'harmonie placée au dessus doit s'en éloigner le plus possible.

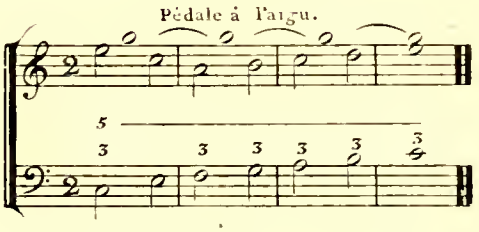
Cependant, il est des cas où une pédale peut être transportée au milieu de l'harmonie et même à l'aigu, pourvu que le son prolongé fasse partie de l'accord suivant.



Quand une pédale soit au milieu, soit à l'aigu, forme un intervalle de seconde ou de septième avec une des notes de l'accord, cette note ne doit pas se réunir au son de la pédale par l'unisson ni par l'octave, mais elle doit s'en séparer par un intervalle consonnant.

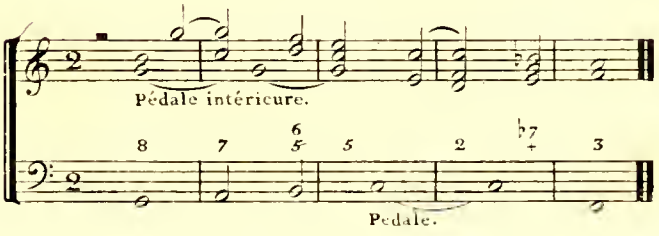


Pédale de dominante à l'aigu.

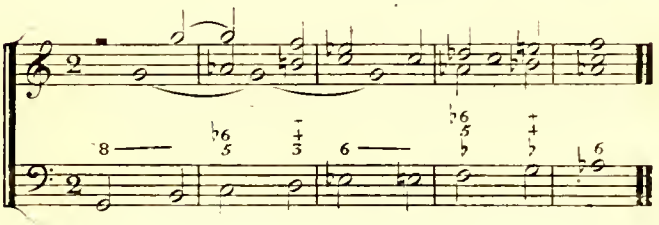


Pédale intérieure.

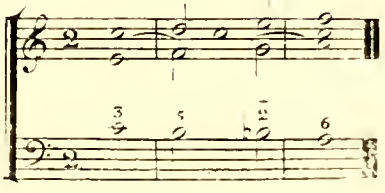
Pédale au grave.



Pédales intérieures.



Pédale intérieure.

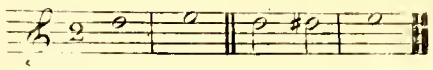


ARTICLE XII.

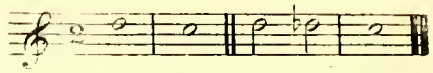
ALTÉRATIONS.

On peut altérer une ou plusieurs notes d'un accord, quand cette altération conduit la note à son but.

Par exemple, si le RÉ doit monter au MI, on peut, après avoir fait le RÉ naturel, passer par le RÉ ♯ qui conduit au MI.



Mais si le RÉ doit descendre à l'UT, au lieu d'être altéré par un ♯, il doit l'être par un ♭.

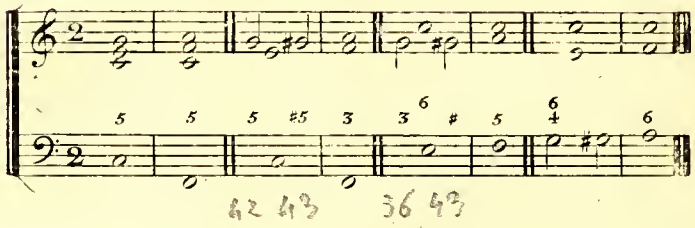


Tous les accords sont susceptibles de recevoir une ou plusieurs altérations.

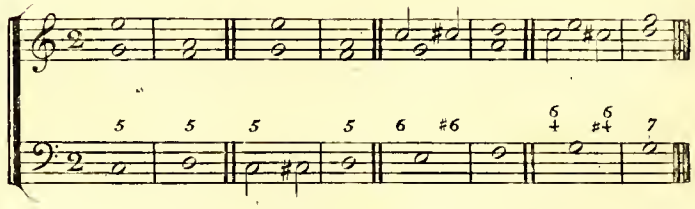
ACCORD PARFAIT MAJEUR ALTÉRÉ.

L'accord parfait majeur peut être altéré dans sa quinte en montant : cette altération produit un intervalle de quinte augmentée, et l'accord est composé de deux tierces majeures.

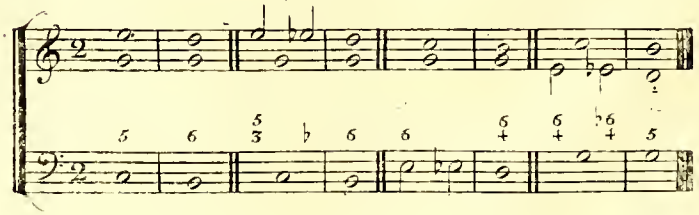
L'altération se fait également dans les renversemens.



L'accord parfait majeur peut aussi être altéré par sa note fondamentale en montant. Alors l'accord devient diminué.

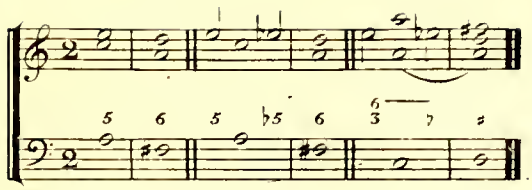


On peut encore altérer l'accord parfait majeur dans sa tierce en descendant, alors l'accord devient mineur.

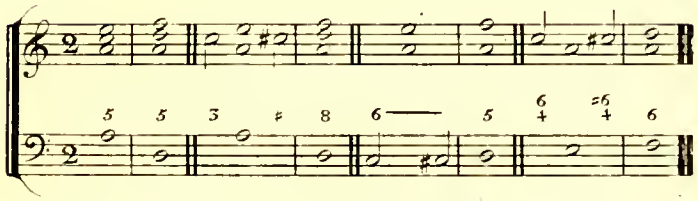


ACCORD PARFAIT MINEUR ALTÉRÉ.

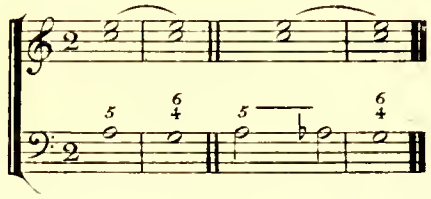
L'accord parfait mineur peut être altéré dans sa quinte en descendant; alors l'accord devient diminué.

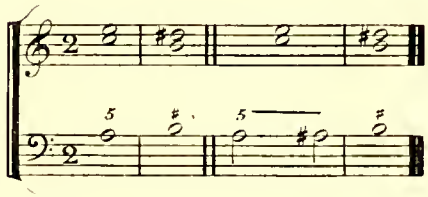


Il peut l'être aussi dans sa tierce en montant, et l'accord devient majeur.

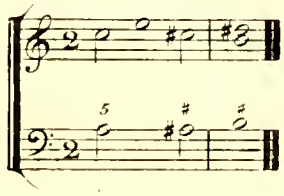


Il peut encore être altéré dans sa note fondamentale en descendant et en montant. L'altération en descendant produit une quinte augmentée, et en montant, elle produit une tierce et une quinte diminuées.



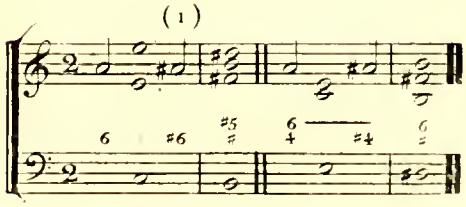


Pour éviter l'intervalle de tierce diminuée, il faut altérer la tierce en même tems que la note fondamentale.



Comme le renversement de la tierce diminuée forme un intervalle de sixte augmentée, le meilleur moyen d'employer cette altération est de présenter l'accord sous le renversement de sixte.

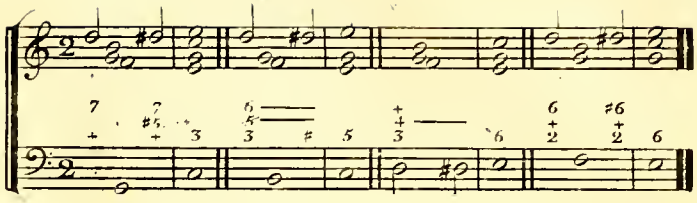
C'est de cette maniere que cette altération est très usitée.



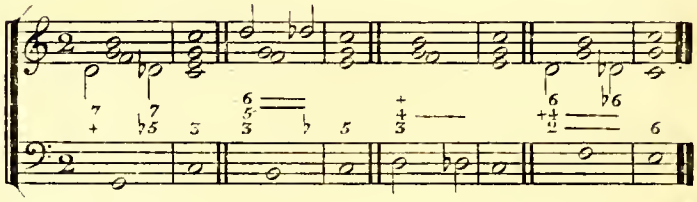
(1) Cet accord est connu sous le nom de sixte superflue.

ACCORD DE SEPTIÈME DOMINANTE ALTÉRÉ.

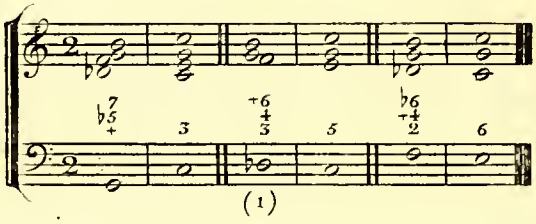
L'accord de septième dominante peut être altéré dans sa quinte, en montant et en descendant, en observant de renverser la tierce diminuée en sixte augmentée.



Quand la septième dominante est altérée dans sa quinte en descendant, cette altération qui (dans le ton d'ut) change le RÉ naturel en RÉ bémol, fait pressentir le ton de FA mode mineur; et l'accord parfait sur l'UT n'est plus qu'un repos à la dominante.

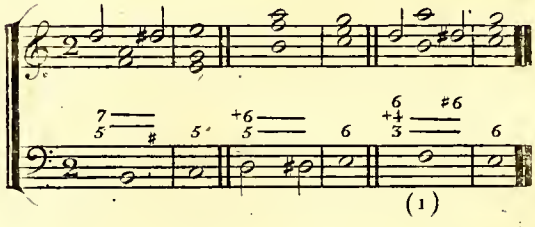


L'altération peut être faite sans être précédée de la note naturelle.

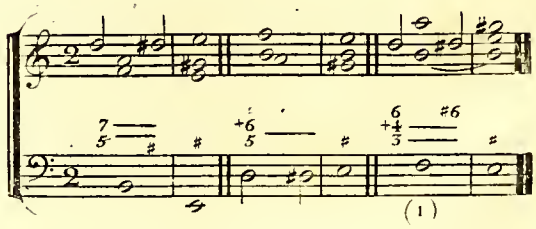


ACCORD DE SEPTIÈME DE SENSIBLE ALTÉRÉ.

L'accord de septième de sensible peut être altéré dans sa tierce en montant, et en renversant l'intervalle de tierce diminuée en celui de sixte augmentée.



Le même accord considéré comme septième de seconde du mode mineur peut être altéré dans sa tierce en montant, en observant toujours de renverser la tierce diminuée en sixte augmentée.

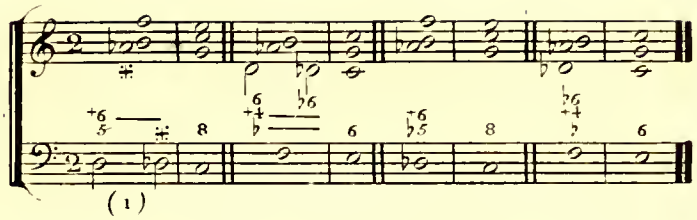


(1) Cet accord est connu sous le nom de Sixte superflue avec Triton.

ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE ALTÉRÉ.

L'accord de septiéme diminuée peut être altéré dans sa tierce en descendant.

On n'emploie cette altération que sur les deux premiers dérivés de la septiéme diminuée.

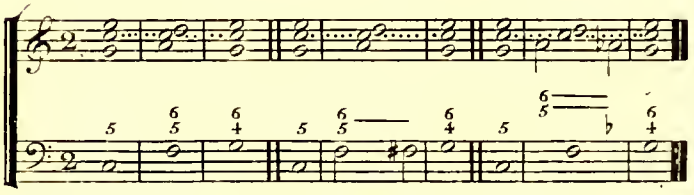


(1)

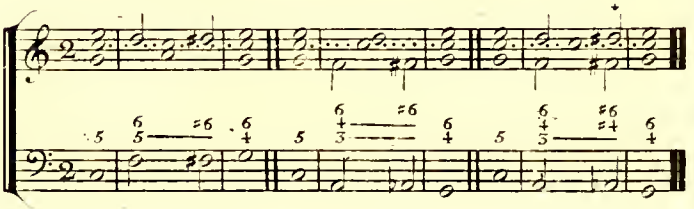
L'accord parfait qui suit l'altération de la septiéme diminuée doit être majeur, car ce passage n'est qu'un repos à la dominante.

* Les deux quintes de suite que renferme ce passage sont tolérées, pourvu qu'elles ne soient pas placées dans les parties extrêmes, c'est-à-dire entre la partie la plus aigue et la plus grave.

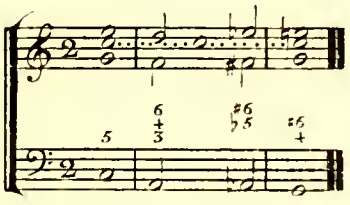
La prolongation d'une note étrangère à un accord n'empêche pas les notes de cet accord de subir les altérations dont elles sont susceptibles.



On peut altérer une, deux et même trois notes de l'accord, en conservant toujours la prolongation.



* Pour éviter l'intervalle de quarte doublement augmentée qui existe du LA bémol au RÉ dièse, on écrit MI bémol au lieu de RÉ dièse.



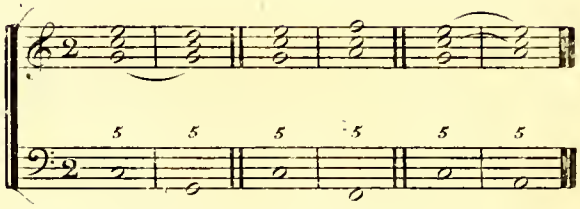
(1) Cet accord est connu sous le nom de Sixte superflue avec la quinte.

ARTICLE XIII.

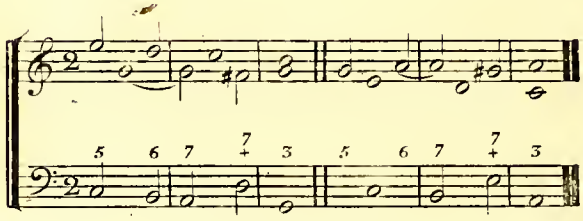
MODULATION.

On nomme modulation, le passage d'un ton ou d'un mode dans un autre. (Voyez les principes élémentaires.)

Pour que la modulation soit agréable, il faut que l'accord parfait, du ton que l'on quitte, conserve, dans celui du ton où l'on entre, au moins une note qui soit commune aux deux accords et qui serve de liaison dans l'harmonie.



Mais un ton ne s'établit pas seulement en faisant entendre son accord parfait, il faut encore que la note sensible ait été entendue; or, le meilleur moyen de déterminer le ton est la cadence parfaite, puisqu'elle fait entendre la note sensible suivie de la tonique.

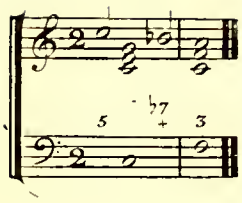


On module par quintes ascendantes et descendantes.

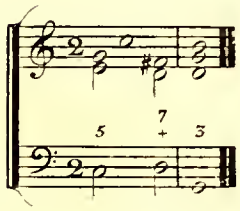
Chaque modulation par quintes ascendantes amène un dièse de plus à la clef.

Chaque modulation par quintes descendantes amène un bémol de plus à la clef. (Voyez les principes élémentaires de musique adoptés par le Conservatoire.)

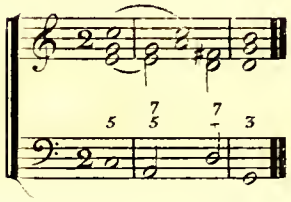
Les modulations les plus naturelles sont celles par quintes descendantes, car, sans le secours d'aucun accord intermédiaire on passe d'UT en FA, de FA en SI♭, etc. on n'a qu'à ajouter la septiéme mineure à l'accord parfait majeur, il deviendra accord de septiéme dominante et fera cadence parfaite en descendant de quinte sur la tonique; et le ton sera entierement déterminé par cette cadence.



Si, au contraire, on veut moduler par quintes ascendantes, il faut que l'accord parfait du ton dans lequel on veut aller, soit précédé de sa septiéme dominante.

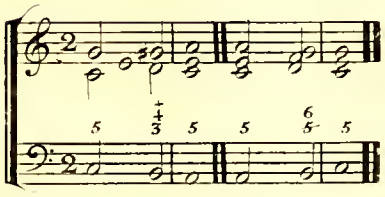


Cette dominante a besoin elle même d'être liée à l'accord précédent par plusieurs notes, et de cette maniere elle sera mieux amenée.



Il est donc plus simple et plus facile de moduler par quintes descendantes que par quintes ascendantes. Néanmoins, dans un morceau de musique quelconque, la premiere modulation en quittant le ton primitif se fait à la dominante qui est la quinte au dessus, et la modulation à la soudominante, qui est la quinte au dessous, ne se fait qu'après.

La modulation au ton relatif est aussi une des plus simples et des plus usitées, soit en passant du majeur à son relatif mineur, soit en passant du mineur à son relatif majeur.



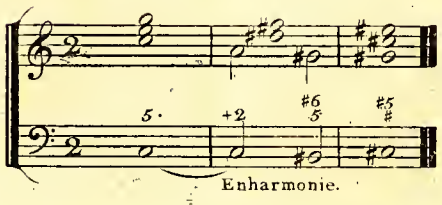
Observation.

Les modulations se font principalement par les cadences, et en évitant ou en interrompant les cadences; au surplus, il est difficile de leur prescrire des règles: la seule dont on ne doive jamais s'écarter, est de satisfaire l'oreille. C'est le but essentiel de la musique, et les regles ne sont créées que pour l'atteindre.

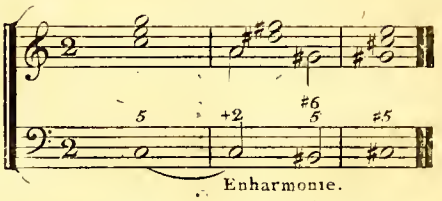
MODULATIONS

partant du ton d'UT majeur
pour aller dans tous les tons majeurs et mineurs.

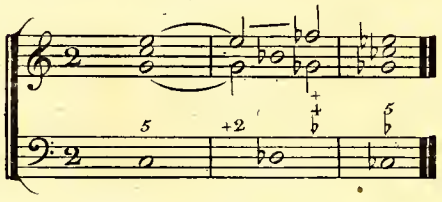
D'UT majeur en UT♯ majeur.



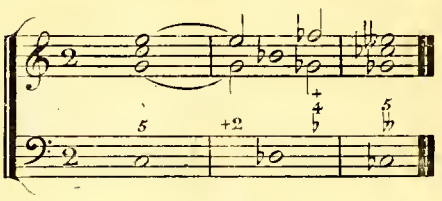
D'UT majeur en UT♯ mineur.



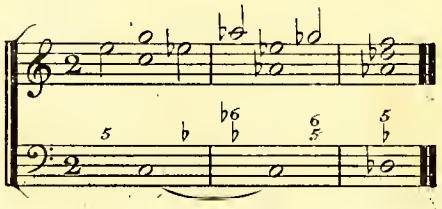
D'UT majeur en UT♭ majeur.



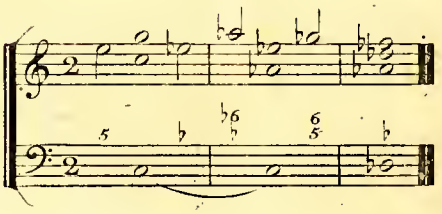
D'UT majeur en UT♭ mineur.



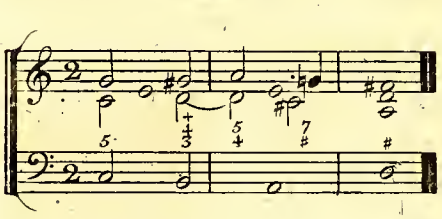
D'UT majeur en RÉ♭ majeur.



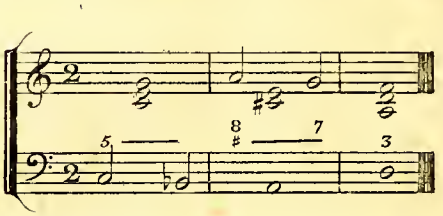
D'UT majeur en RÉ♭ mineur.



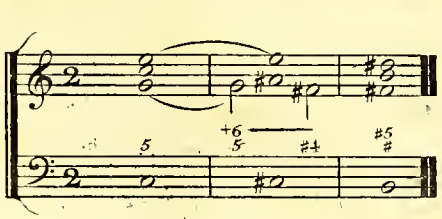
D'UT majeur en RÉ majeur.



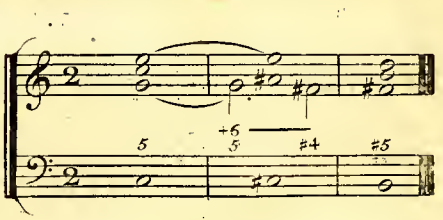
D'UT majeur en RÉ mineur.



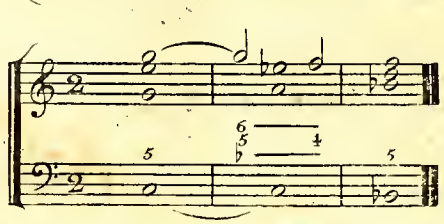
D'UT majeur en SI majeur.



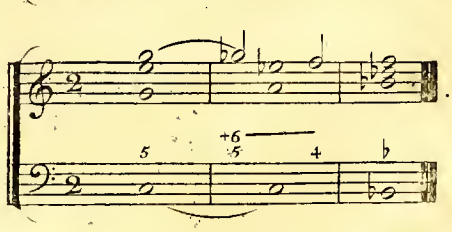
D'UT majeur en SI mineur.



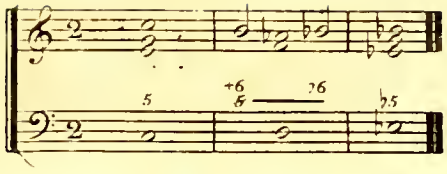
D'UT majeur en SI♭ majeur.



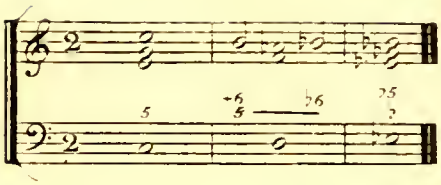
D'UT majeur en SI♭ mineur.



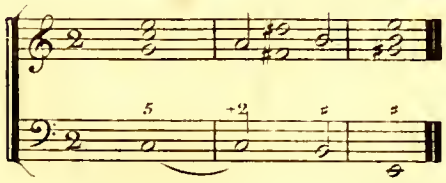
D'UT majeur en MI ♭ majeur.



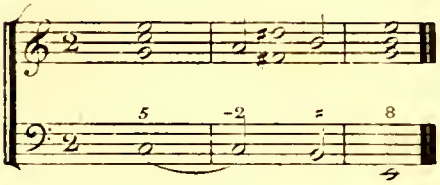
D'UT majeur en MI ♭ mineur.



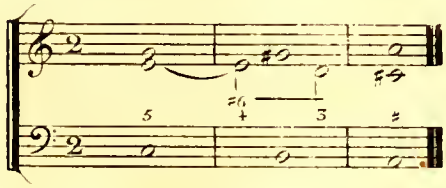
D'UT majeur en MI majeur.



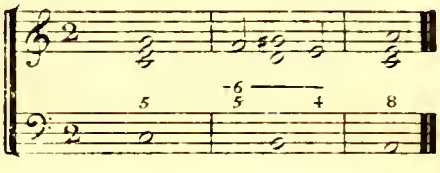
D'UT majeur en MI mineur.



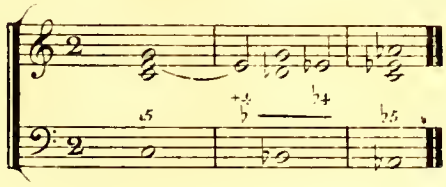
D'UT majeur en LA majeur.



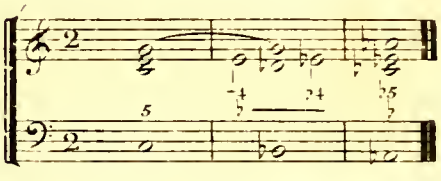
D'UT majeur en LA mineur.



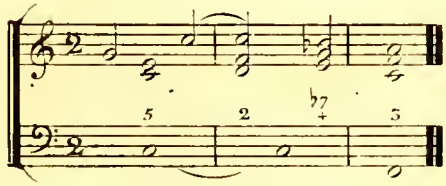
D'UT majeur en LA ♭ majeur.



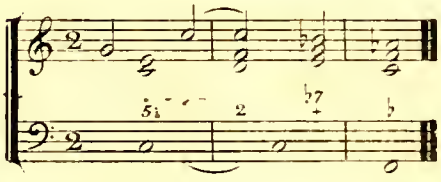
D'UT majeur en LA ♭ mineur.



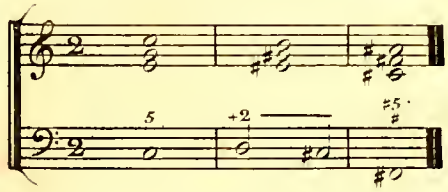
D'UT majeur en FA majeur.



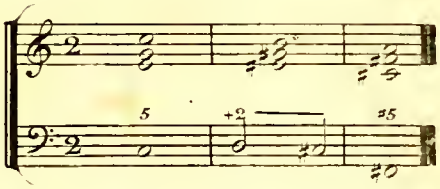
D'UT majeur en FA mineur.



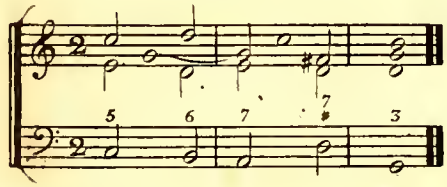
D'UT majeur en FA ♯ majeur.



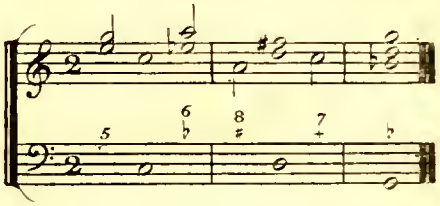
D'UT majeur en FA ♯ mineur



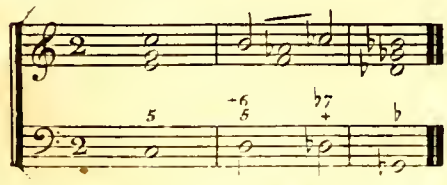
D'UT majeur en SOL majeur.



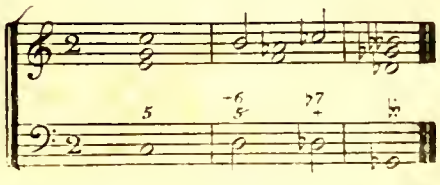
D'UT majeur en SOL mineur



D'UT majeur en SOL ♭ majeur.



D'UT majeur en SOL ♭ mineur.



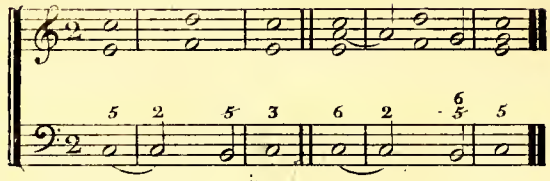
ARTICLE XIV.

SUR LA MANIERE DE CHIFFRER. (1)

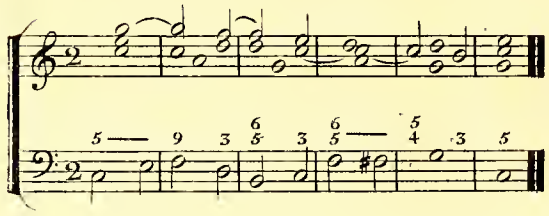
Les chiffres se posent sur les notes de la basse pour représenter l'harmonie.

Un chiffre ne représente pas seulement l'intervalle qu'il indique, mais il en sous-entend toujours un ou plusieurs autres.

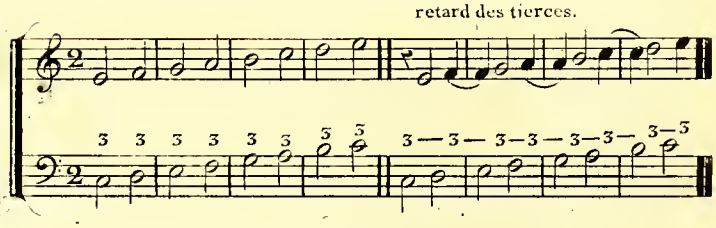
Par exemple un 2 sous-entend $\frac{4}{2}$ et quelque fois $\frac{6}{4}$



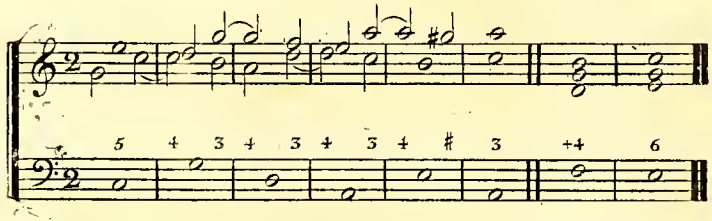
Un 3 sous entend $\frac{5}{3}$ ou $\frac{8}{5}$. L'accord parfait se chiffre par un 3 lorsque la résolution d'une dissonnance se fait sur la tierce.



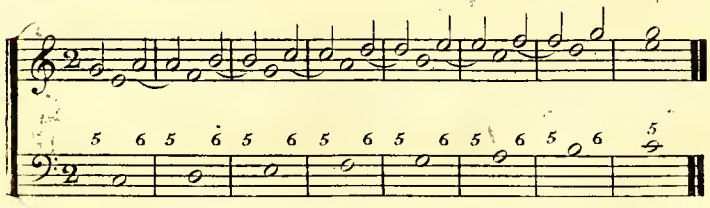
Cependant quand on chiffre plusieurs tierces de suite, il ne faut pas d'autre note d'accompagnement.



Un 4 sous-entend $\frac{5}{4}$;
mais le quatre précédé d'une croix +4 indique l'accord de triton qui s'accompagne de seconde et sixte.

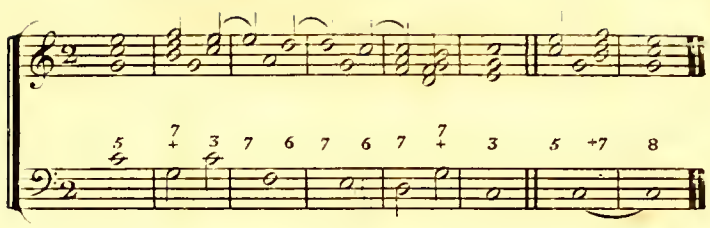


Un 5 sous-entend $\frac{5}{3}$.
Un 6 sous-entend $\frac{6}{3}$.



(1) Cet article est essentiel pour ceux qui veulent accompagner au clavecin.

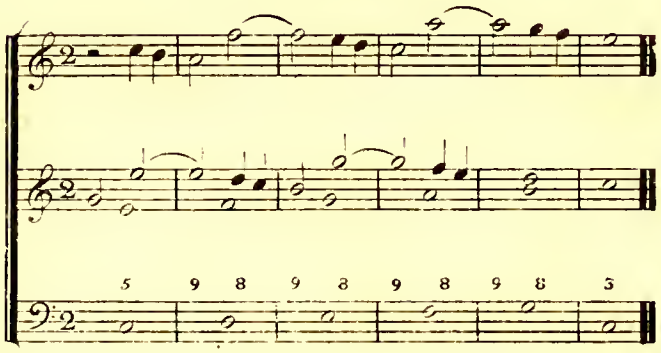
Un 7 sous-entend $\frac{7}{3}$ et quelque fois $\frac{7}{5}$; mais le sept précédé d'une croix+7 indique la septiéme dominante sur la tonique, alors le 7 sous-entend $\frac{+7}{5}$.



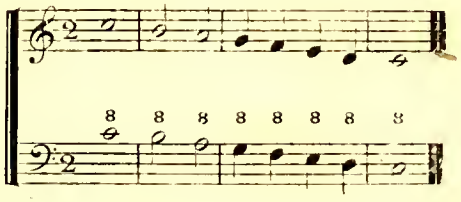
Un 8 sous-entend $\frac{8}{5}$.

L'accord parfait se chiffre par un 8 quand la résolution d'une dissonnance se fait sur l'octave.

Un 9 sous-entend $\frac{9}{5}$.

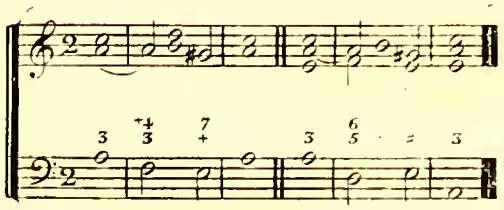


Quand il y a plusieurs 8 de suite ils n'indiquent que des unissons.



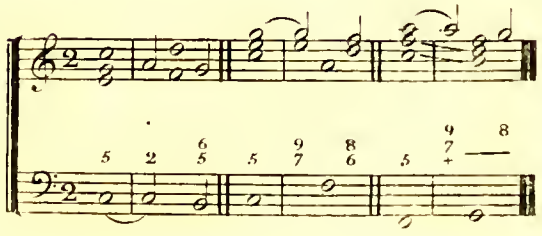
Quelquefois deux chiffres en sous-entendent un ou plusieurs autres.

Par exemple $\frac{4}{3}$ sous-entendent $\frac{6}{4}$; $\frac{6}{5}$ sous-entendent quelquefois $\frac{6}{5}$.



$\frac{4}{2}$ sous-entendent quelquefois $\frac{6}{4}$.

$\frac{9}{7}$ sous entendent $\frac{9}{7}$, et quelquefois $\frac{9}{7}$.

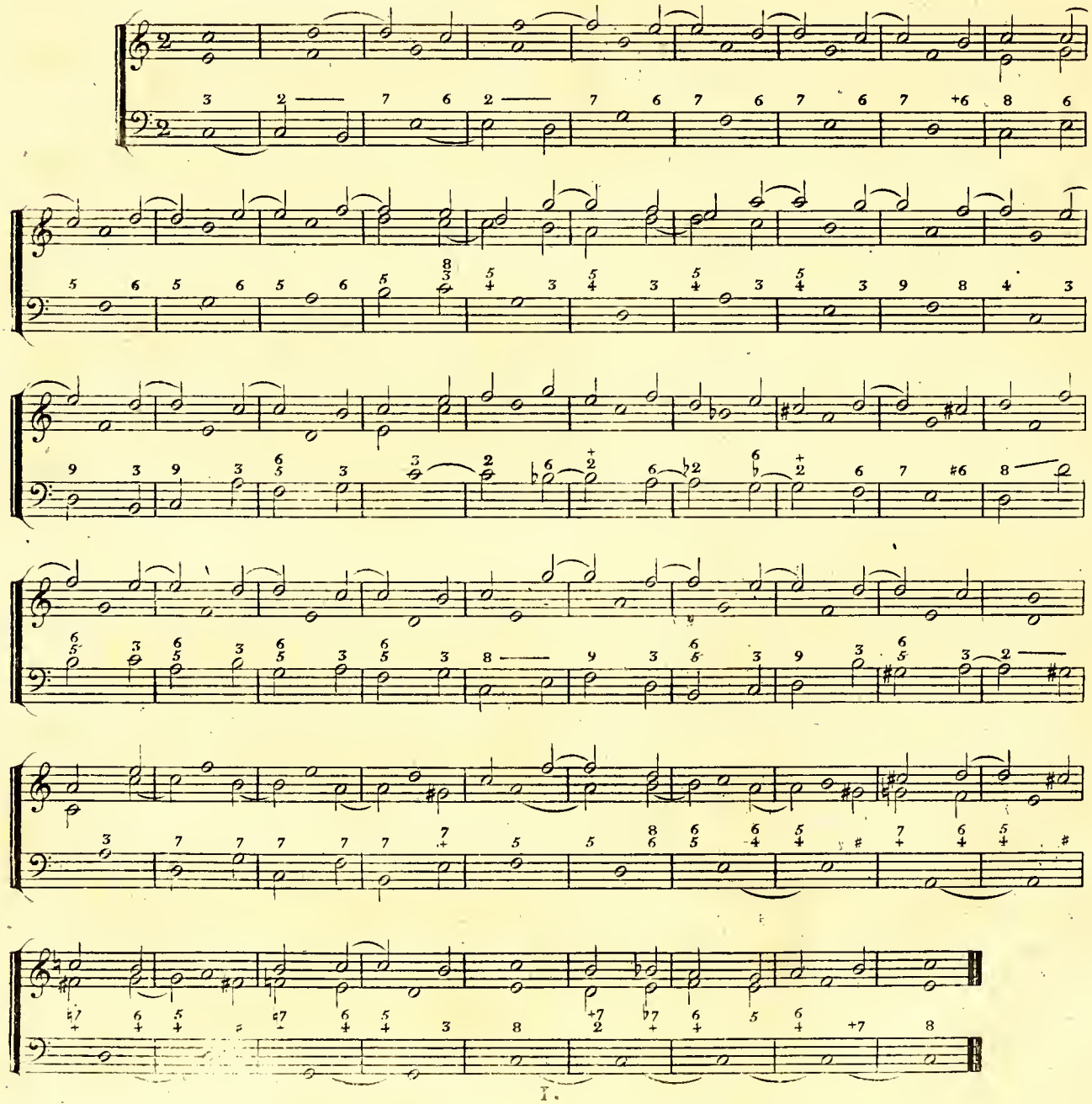


Pour éviter la difficulté de savoir si on doit ajouter un ou plusieurs intervalles aux chiffres indiqués, il ne faut accompagner qu'à trois parties en ajoutant l'intervalle le plus essentiel à chaque chiffre seul, et n'ajoutant rien lorsqu'il y a deux chiffres: par ce moyen on sera sûr de ne jamais faire de faute, car il vaut mieux retrancher une note peu essentielle à un accord, que d'en ajouter une que l'accord ne comporte pas.

Ainsi on accompagnera un 2 par $\frac{4}{2}$; un 3 par $\frac{8}{3}$, ou $\frac{5}{3}$; un 4 par $\frac{5}{4}$; un +4 par $\frac{+4}{2}$; un 5 par $\frac{5}{3}$; un 6 par $\frac{6}{3}$; un 7 par $\frac{7}{3}$; un +7 par $\frac{+7}{2}$, ou $\frac{+7}{4}$; un 8 par $\frac{8}{3}$; un 9 par $\frac{9}{3}$; et tous les doubles chiffres tels qu'ils seront, sans y rien ajouter.

Ce moyen ne peut jamais induire en erreur car l'harmonie la plus pure est à trois parties.

Exemple.

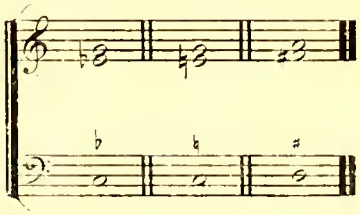


On ajoute soit devant, dessus ou dessous les chiffres, des signes qui altèrent certains intervalles indiqués ou sous-entendus par les chiffres.

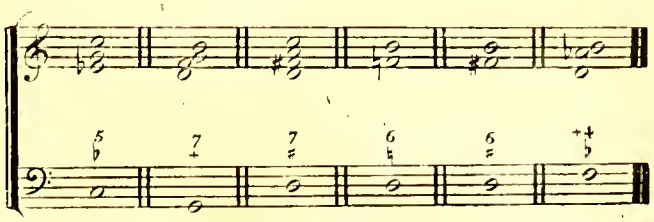
Ces signes sont: le dièse ♯, le bémol ♭, le bécarre ♮, la croix + et la barre qui traverse le chiffre.

La croix est un signe d'augmentation qui indique une note sensible ou un intervalle augmenté. La barre est un signe de diminution qui indique un intervalle diminué.

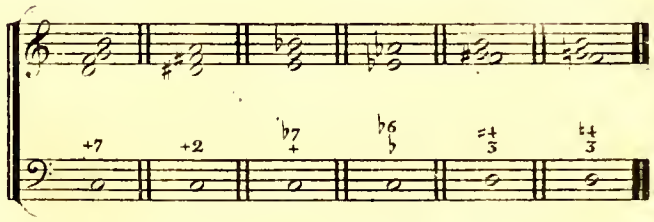
Lorsqu'un de ces signes se trouve sans chiffre, il représente une tierce qui subit l'altération indiquée par le signe.



Lorsque le signe est sous un chiffre quelconque il représente la tierce à laquelle il fait subir l'altération qu'il indique.



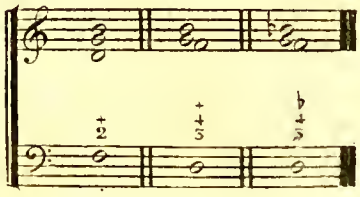
Lorsque le signe est devant le chiffre, il altère l'intervalle que représente le chiffre.



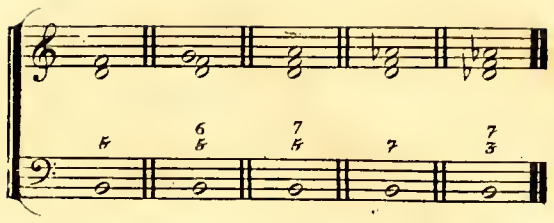
Lorsque le signe est au dessus du chiffre il désigne l'intervalle sous-entendu au dessus du chiffre.

Au dessus du 2 il désigne la quarte.

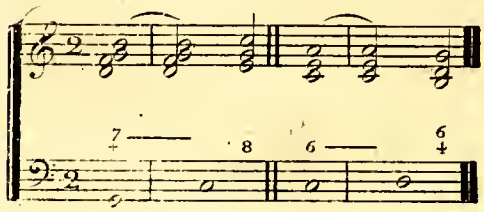
Au dessus du $\frac{4}{3}$ il désigne la sixte.



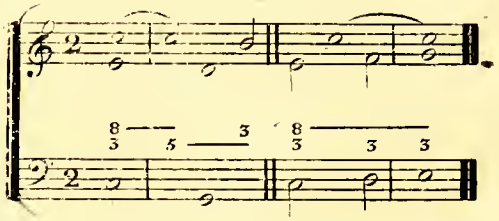
Le chiffre barré indique que l'intervalle est diminué.



Quand après un chiffre on tire une barre, l'accord doit être prolongé jusqu'au chiffre suivant.

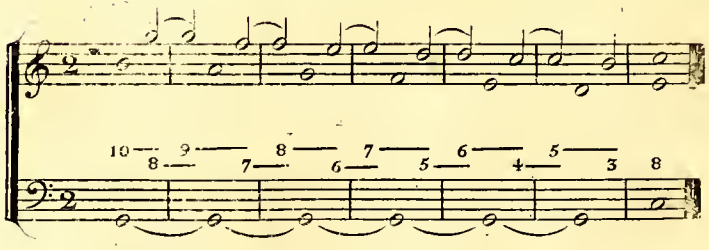


Si l'accord reçoit plusieurs chiffres, et que la barre ne soit placée qu'après un seul, il ne faut prolonger que le son indiqué.

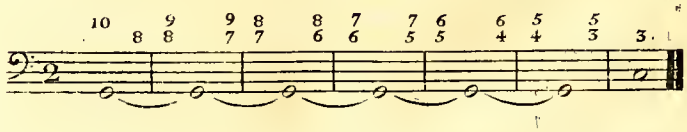


Les mots: TASTO SOLO qui se placent ordinairement sur une pédale, indiquent qu'il ne faut pas faire d'accord de la main droite.

Quand on veut chiffrer la pédale, il faut placer les chiffres suivant l'ordre qu'on donne aux parties dans l'harmonie.



Au lieu de barres, on peut répéter les chiffres.



FIN.

TABLE DES MATIERES.

	Arrêtés relatifs à l'adoption du traité d'Harmonie	page i.
	Avant-propos	iii.
	Article préliminaire. Intervalles	1.
	Consonnances et dissonnances	3.
	Mouvemens	4.
ARTICLE I.	Théorie générale des Accords	5.
ARTICLE II.	Accord parfait majeur	7.
	Accord parfait mineur	7.
	Accord de quinte diminuée	8.
	Maniere d'employer les accords parfaits	10.
ARTICLE III.	Septiéme dominante	12.
ARTICLE IV.	Septiéme de sensible dans le mode majeur	13.
	Septiéme de seconde dans le mode mineur	15.
ARTICLE V.	Septiéme diminuée	16.
ARTICLE VI.	Neuviéme majeure dominante	17.
	Neuviéme mineure dominante	18.
ARTICLE VII.	Notes de passage	19.
	Prolongations, suspensions, retardement	21.
	Exemples de tous les mouvemens de la basse, avec les accords naturels et les prolongations qu'on peut y introduire	31.
ARTICLE VIII.	Cadences	34.
	Exemples des marches les plus usitées de la basse, pour amener les cadences	39.
ARTICLE IX.	Les différens mouvemens de la basse parcourant l'étendue de l'échelle diatonique, avec l'harmonie naturelle et composée	41.
ARTICLE X.	Genres	53.
ARTICLE XI.	Pédale	56.
ARTICLE XII.	Altérations	58.
ARTICLE XIII.	Modulations	62.
ARTICLE XIV.	Sur la maniere de chiffrer	66.